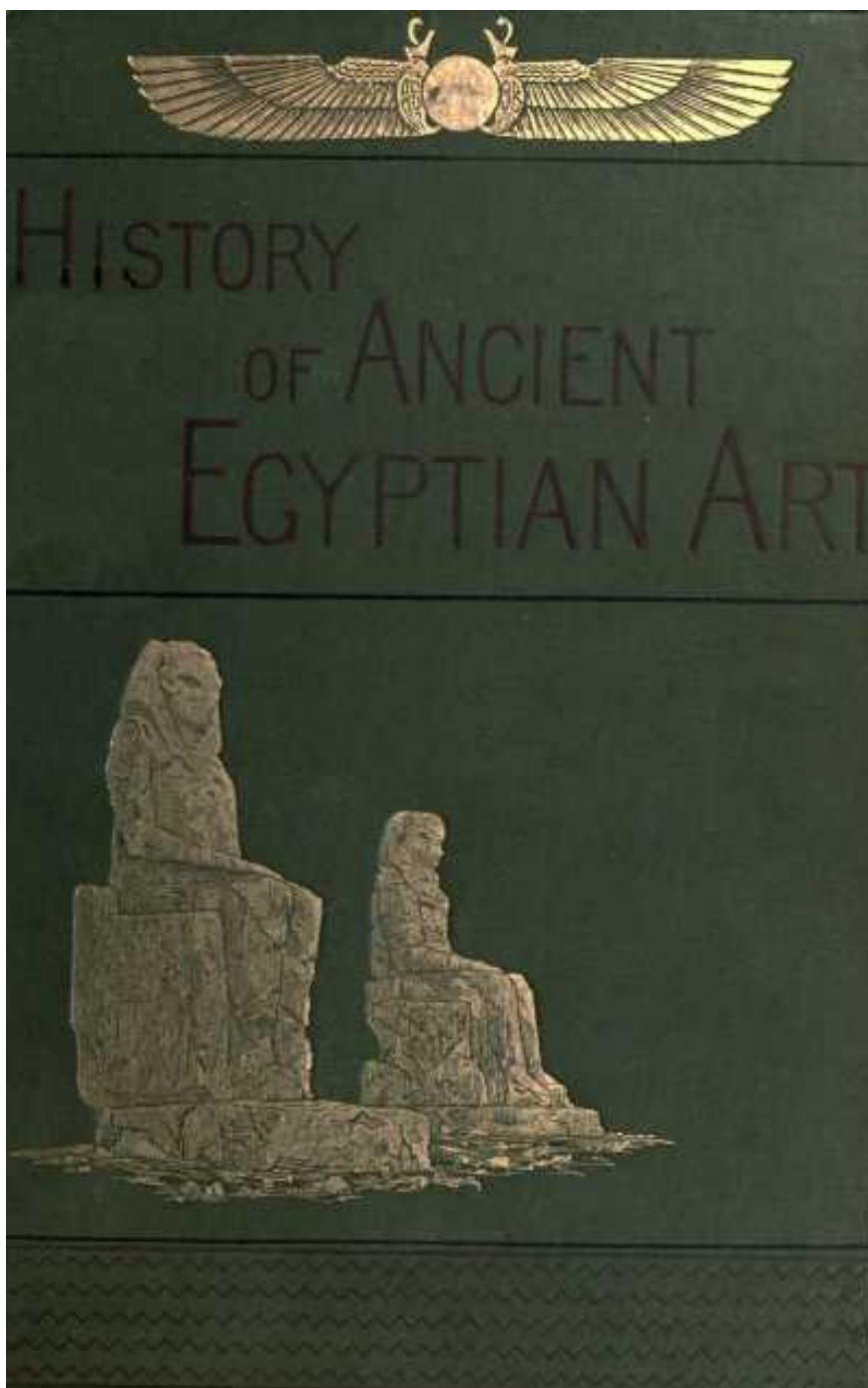


История искусства Древнего Египта, Том 2 (из 2)

Чарльз Чипиз
Жорж Перро



Электронная книга проекта Гутенберга по истории искусства Древнего Египта, том 2 (из 2)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: История искусства Древнего Египта, Том 2 (из 2)

Автор: Жорж Перро

Чарльз Чипиз

Переводчик: Сэр Уолтер Армстронг

Дата выхода: 7 июля 2012 г. [Электронная книга № 40149]

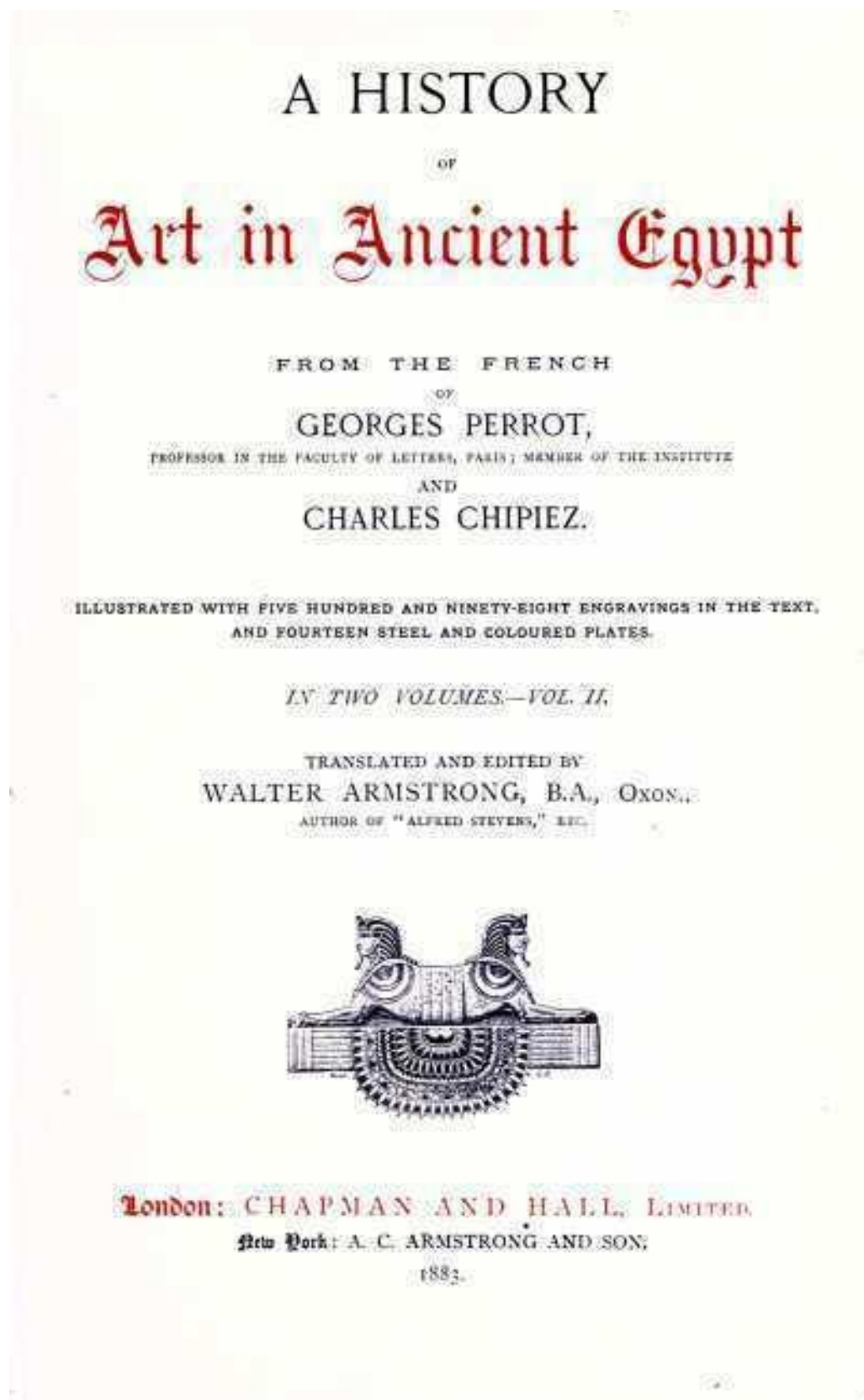
Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсерами выступили Альберт Ласло, Мэтью Уитон и команда <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, щедро предоставленных Интернет-архивом)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА "ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА", ТОМ 2 (ИЗ 2) ***

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

С ФРАНЦУЗСКОГО ЖОРЖА ПЕРРО, ПРОФЕССОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА В ПАРИЖЕ; ЧЛЕНА ИНСТИТУТА И ШАРЛЯ ЧИПЬЕ.

ИЛЛЮСТРИРОВАН ПЯТЬЮСТАМИ ДЕВЯНОСТО ВОСЕМЬЮ ГРАВЮРАМИ С ТЕКСТОМ И ЧЕТЫРНАДЦАТЬЮ СТАЛЬНЫМИ И ЦВЕТНЫМИ ПЛАСТИНАМИ.

В ДВУХ ТОМАХ.—ТОМ II.

ПЕРЕВЕДЕНО И ОТРЕДАКТИРОВАНО УОЛТЕРОМ АРМСТРОНГОМ, бакалавром, Оксон, АВТОРОМ КНИГИ "АЛЬФРЕД СТИВЕНС" И ДР.

Лондон: ЧЕПМЕН ЭНД ХОЛЛ, Лимитед.
Нью-Йорк: А. К. АРМСТРОНГ И СЫН.
1883.

Лондон:
Р. Клей, сыновья и Тейлор,
БРЕД-СТРИТ-ХИЛЛ.

Содержание.

СТРАНИЦА

	ГЛАВА I.	
	ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ	
	АРХИТЕКТУРА.	
§ 1.	Графические процессы, используемые египтянами при изображении зданий	1-8
§ 2.	Дворец	8-26
§ 3.	Египетский дом	26-38
§ 4.	Военная архитектура	38-50
	ГЛАВА II.	
	МЕТОДЫ ПОСТРОЕНИЯ, ОРДЕРА, ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ФОРМЫ.	
§ 1.	Необходим анализ архитектурных форм	51-52
§ 2.	Материалы	52-55
§ 3.	Конструкция	55-76
§ 4.	Арка	77-84

§ 5.	Простенок и колонна.Египетские ордена	85-133
	Их происхождение	85-91
	Общие типы опор	91-133
§ 6.	Порядок египетских колоннад	133-147
§ 7.	Монументальные детали	147-155
§ 8.	Двери и окна	156-162
	Двери	156-161
	Окна	162
§ 9.	Иллюминация храмов	162-169
§ 10.	Обелиски	169-176
§ 11.	Профессия архитектора	176-179

ГЛАВА III.

СКУЛЬПТУРА.

§ 1.	Происхождение изготовления статуй	180-184
§ 2.	Скульптура при Древней империи	184-225
§ 3.	Скульптура при Первой Фиванской империи	226-238
§ 4.	Скульптура при Второй Фиванской империи	239-265
§ 5.	Искусство саитского периода	265-274
§ 6.	Основные темы египетской скульптуры	275-284
§ 7.	Техника изготовления барельефов. рельефы	284-288
§ 8.	Драгоценные камни	288-291
§ 9.	Основные условности египетской скульптуры	291-326
§ 10.	Общая характеристика египетского стиля	326-330

ГЛАВА IV.

Покраска.

§ 1.	Технические процессы	331-341
§ 2.	Рисунок	341-351
§ 3.	Карикатура	351-355
§ 4.	Орнамент	355-363

	ГЛАВА V.	
	ПРОМЫШЛЕННОЕ	
	ИСКУССТВО.	
§ 1.	Определение и характеристика промышленного искусства	364-367
§ 2.	Стекло и керамика	367-377
§ 3.	Изделия из металла и ювелирные изделия	377-390
§ 4.	Изделия из дерева	390-398
§ 5.	Торговля Египта	399-400
	ГЛАВА VI.	
	ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА И МЕСТО ЕГИПТА В ИСТОРИИ ИСКУССТВА	401-408
	ПРИЛОЖЕНИЕ	409-416
	ИНДЕКС	417-434

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

ЦВЕТНЫЕ ТАРЕЛКИ.

		<i>На первой странице</i>
	Фивы, павильон Мединет-Абу, восстановлено	24
	портиком в храме в Мединет-Абу, восстановлены	144
	Rahotep и Nefert, Bouлак музей	186
	на писца, Лувр	192
	Королева Тайя, Музей Булак	240
	Погребальные подношения, фрагмент картины на штукатурке, Лувр	334
	Гробница Птах-хотепа, фрагмент Западной стены	356
	Гробница Птах-хотепа, потолок и верхняя часть Западной стены	360
		Рис.
		СТРАНИЦА
1.	Дом	3
2.	Поклонение солнечному диску Аменофиса IV.	6
3.	План египетской виллы	7
4.	Часть плана жилого дома и его офисов	9
5.	Частичная реставрация дворца в Тель-эль-Амарне	17

6.	План первого этажа "Королевского павильона"	19
7.	План первого этажа "Королевского павильона"	19
8.	Продольный разрез павильона	19
9.	Поперечный разрез павильона	20
10.	Кронштейны во дворе Королевского павильона	23
11.	План части города в Телль-эль-Амарне	29
12.	Вид виллы с высоты птичьего полета	31
13.	Модель египетского дома	34
14-17.	Планы домов	34
18.	Предмет мебели в виде дома	35
19.	Дом с фиванской настенной росписи	35
20.	Дом с башней	35
21.	Дом с зубчатыми стенами	36
22.	Украшенное крыльцо	36
23.	Дом с надписью	36
24.	Дом, склад и сад	36
25.	Пивоварня	37
26.	Зернохранилища	37
27.	Зернохранилища	38
28.	Военный пост в Абидосе	42
29.	Военный пост	42
30.	Птичий сад - вид на крепость Семне	43
31.	Осажденный форт	46
32.	Осада крепости	47
33.	Кирпич с королевскими овалами	54
34.	Саркофаг Микерина	57
35.	Дверь гробницы в Саккаре	60
36.	Стела четвертой династии	61
37.	Стела четвертой династии	62
38.	Приплюснутая форма орнамента в виде листьев лотоса, видимая спереди и в разрезе	63
39.	Орнамент в виде листьев лотоса в удлиненной форме	63
40.	Деревянный павильон	64
41.	Горизонтальный разрез в перспективе первого пилона в Карнаке	67
42.	Рабочие полируют монолитную колонну	69
43.	Транспортировка колосса	73
44.	Арка в некрополе Абидоса	78
45.	Арка в Эль-Ассассифе	79
46.	Арка в Эль-Ассассифе	80

47.	Своды в Рамессеуме	81
48.	Свод в Рамессеуме	81
49.	Эллиптический свод	82
50.	Фундаменты с перевернутыми сегментными арками	82
51.	Поперечный разрез коридора в Дайр-эль-Бахари	83
52.	Разрез в перспективе через тот же коридор	83
53.	Сводчатая часовня в Абидосе	84
54.	Барельеф пятой династии	86
55.	Деталь капителя	86
56.	Барельеф пятой династии	87
57.	Детали колонн на рис. 56	87
58.	Павильон из Саккары	87
59.	Детали колонн на рис. 58	87
60.	Барельеф пятой династии	88
61.	Детали колонн	88
62-65.	Колонны с барельефами	89
66.	Четырехугольная опора	92
67.	Сужающийся четырехугольный пирс	92
68.	Пирс с капиталом	92
69.	Хаторный пирс	92
70.	Столб из Осириса	93
71.	Орнаментированная опора	94
72.	Восьмиугольный столб	96
73.	Шестигранный столб	96
74.	Многоугольный столбец с плоской вертикальной полосой	98
75.	Многоугольный пирс с маской Хатхор	98
76.	Колонна из Бени-Хассана	99
77.	Колонна в Луксоре	101
78.	Колонна в Мединет-Абу	101
79.	Колонна в Мединет-Абу	102
80.	Колонна из Большого зала в Карнаке	103
81.	Колонна из Гипостильного зала Рамессеума	103
82.	Колонна Солеба	104
83.	Колонна Тутмоса в Карнаке	104
84.	Угловой пирс у храма в Элефантине	106
85.	Пирс с капиталом	107
86.	Пирс Осириса	109
87.	Хаторный пирс из Эйлиты	111
88.	Хаторный пирс из гробницы	111

89.	Колонна в Калабче	112
90.	Колонна Тутмоса III.	113
91.	Основание колонны	115
92.	Капитель в форме колокола	117
93.	Капитель в Сесеби	119
94.	Капитель из храма Нектанебо в Филе	119
95.	Капитель работы Тутмоса в Карнаке	120
96.	Расположение наличников на капители	120
97.	Нимфея Нелумбо	123
98.	Растение папирус	127
99.	Маленькая камера в Карнаке	134
100.	Апартаменты в храме в Луксоре	134
101.	Зал храма в Абидосе	134
102.	План части гипостильного зала в Карнаке	134
103.	Гробница в Саккара	135
104.	Зал во внутренней части Великого храма в Карнаке	135
105.	Портик первого двора в Мединет-Абу	135
106.	Портик первого двора в Луксоре	135
107.	Портик Пронаоса, Луксор	136
108.	Частичный план храма в Элефантине	136
109.	Луксор, план второго двора	136
110.	Портик в храме Хонса	137
111.	Луксор, портик первого двора	137
112.	Часть портика первого двора, Луксор	138
113.	Портик перед фасадом храма Гурны	138
114.	Часть Гипостильного зала в Великом храме в Карнаке	138
115.	Второй гипостильный зал в храме Абидоса	139
116.	Зал в храме Герф-Хоссейн	139
117.	Мединет-Абу; первый двор	139
118.	Мединет-Абу; второй двор	139
119.	Портик Храма Хонса	140
120.	Портик первого двора в Луксоре	140
121.	Анта, Луксор	141
122.	Анта, Гура	141
123.	Анта, Мединет-Абу	141
124.	Анта в Большом зале Карнака	141
125.	Анта, Храм Хонса	142
126.	Анта и основание пилона, Храм Хонса	142
127.	Анта, Мединет-Абу	143

128.	Анта, Мединет-Абу	143
129.	Анта и колонна в Мединет-Абу	145
130.	Колонна во дворе Бубастидов	146
131.	Стереобат	148
132.	Стереобат с двойным постаментом	148
133.	Плутей в межколонных переходах портика во втором дворе Рамессеума	150
134.	Дверной проем	151
135.	Карниз Рамессеума	152
136.	Карниз деревянного павильона	152
137.	Пьедестал Сфинкса	153
138.	Карниз под портиком	153
139.	Фрагмент саркофага	154
140.	Фрагмент декора из царской гробницы в Фивах	154
141.	План дверного проема, Храм Элефantine	157
142.	План дверного проема, Храм Хонса	157
143.	План дверного проема в храме Элефantine. пилон, Храм Хонса	157
144,	Пилон и подпорка с иероглифами	157
145.		
146.	Ворота во внутренний двор малого храма в Мединет-Абу	158
147.	Подпорка с мачтами	158
148.	Подпорка	159
149.	Ворота во внешней стене Храма	159
150.	Дверной проем храма Хонса	160
151.	Дверной проем храма Гурна	160
152.	Дверной проем Храма Сети	161
153,	Окна в Королевском павильоне в Мединет-Абу	162
154.		
155.	Чердак Большого зала в Карнаке	163
156.	<i>Клаустро</i> Гипостильного зала, Карнак	165
157.	<i>Клаустро</i> в гипостильном зале Храма Хонса	166
158.	Способ освещения в одном из внутренних залов Карнака	167
159.	Вспомогательные световые отверстия в Гипостильном зале в Карнаке	167
160.	Способ освещения одной из комнат в храме Хонса	167
161.	Световые проемы в боковом проходе Гипостильного зала в Рамессеуме	168
162.	Храм Амада	168
163.	<i>Клаустро</i>	168
164.	Окно дома в виде <i>клаустры</i>	169

165.	Окно, закрытое циновкой	169
166.	Погребальный обелиск	171
167.	Обелиск Усуртесена	173
168.	Обелиск на площади Согласия	173
169.	Обелиск Беггига	175
170.	Верхняя часть обелиска в Беггиге	175
171.	Известняковая статуя архитектора Нефера	177
172.	Сепа и Неса	186
173.	Ра-хотеп	188
174- 176.	Деревянные панели из гробницы Хоси	191, 193, 195
177.	Известняковая голова	196
178.	Деревянная статуя	198
179.	Бронзовая статуэтка	199
180.	Бронзовая статуэтка	201
181.	Ра-нефер	204
182.	Статуя в музее Булак	205
183.	Статуя Ти	205
184.	Деревянная статуя	206
185.	Статуя из известняка	206
186.	Известняковая группа	207
187.	Деревянная статуэтка	208
188.	Нефер-хотеп и Тентета	208
189.	Известняковая статуя	209
190.	Известняковая статуя	209
191.	Известняковая статуя	210
192.	Известняковая статуя	210
193.	Женщина, замешивающая тесто	211
194.	Женщина, пекущая хлеб	212
195.	Хлебопечка	213
196, 197.	Подробности из головных уборов	213
198, 199.	Немхотеп	214
200.	Погребальный барельеф	215
201.	Барельеф из гробницы Ти	217
202.	Барельеф из гробницы Ти	218
203.	Надгробный барельеф	219
204.	Барельеф из гробницы Ра-ка-поу	219
205.	Статуя Хефрена	222

206.	Деревянная статуя	227
207.	Себек-хотеп III.	229
208.	Сфинкс из черного гранита	231
209.	Голова и плечи танитского сфинкса из черного гранита	233
210.	Группа из Таниса	234
211.	Вид сбоку той же группы	235
212.	Верхняя часть королевской статуи	236
213.	Фрагментарная статуэтка короля	237
214.	Тутмос III.	241
215.	Тутмос III.	243
216.	Статуэтка Аменофиса IV.	245
217.	Погребальный танец	251
218.	Барельеф из гробницы Чамхати	253
219.	Портрет Рамзеса II. в детстве	255
220.	Статуя Рамзеса II.	256
221.	Военнопленные	257
222.	Статуя Рамзеса II. в Туринском музее	259
223.	Голова Менефтахы	260
224.	Seti II.	261
225.	Богиня Кадеш	263
226.	Статуя Аменеритис	264
227.	Бронзовый сфинкс	267
228.	Статуя Нехт-хар-хеба	268
229.	Статуя Гора	269
230, 231.	Барельеф из Мемфиса	270, 271
232.	Гор на троне	273
233.	Римская голова	274
234.	Деревянная статуэтка	279
235.	Бронзовый кот	280
236.	Лев	281
237.	Бронзовый лев	282
238.	Сфинкс с человеческими руками	283
239.	Четвероногий с головой птицы	284
240.	Портрет Рамзеса II.	286
241.	Глубокая печать на сардониксе, аверс	289
242.	Реверс такой же глубокой печати	289
243.	Глубокая печать на яшме	290
244.	Реверс такой же глубокой печати	290
245.	Герб Армаиса	290

246.	Барельеф из Саккары	295
247.	Царица, ожидающая Аменофиса IV.	296
248.	Барельеф восемнадцатой династии	297
249.	Гор в детстве	299
250.	Барельеф из гробницы Ти	306
251.	Барельеф в Фивах	307
252.	С картины в Фивах	308
253.	Картина в Фивах	309
254.	Живопись в Фивах	310
255.	Картина в Фивах	311
256.	Бронзовая статуэтка	312
257.	Ложечка для духов	313
258.	Дизайн, перенесенный в квадрат	320
259.	Дизайн, перенесенный в квадрат	321
260.	Голова киноцефала	323
261.	Голова льва	323
262.	Голова львицы	323
263.	Набросок к портрету Аменофиса III.	333
264.	Портрет королевы Тайи	339
265.	Картина в Бени-Хассане	341
266.	Картина в Бени-Хассане	342
267.	Картина в Бени-Хассане	342
268.	Роспись в Бени-Хассане	343
269.	Роспись в Фивах	343
270.	Картина в Фивах	344
271.	Арфист	345
272.	Европейский пленник	347
273.	Голова того же заключенного	347
274.	Эфиопский заключенный	348
275.	Голова того же заключенного	348
276.	Крылатая фигура	349
277.	Крылатая фигура	350
278.	Битва кошек и Крыс	352
279.	Подошвы пары сандалий	354
280,	Бог Бес	354
281.		
282.	Грифы на потолке	356
283,	Детали из гробницы Птах-хотепа	357
284.		
285.	Ковер, висящий поперек павильона	358

286.	Образцы потолочных украшений	359
287.	Рисунок на футляре для мумии	361
288.	Крылатый шар	361
289, 290.	Столы для подношений	363
291.	Кувшин с красной землей	368
292.	Красная фаянсовая посуда	369
293.	Серая фаянсовая посуда	370
294.	Бог Бес	370
295.	Подвеска для ожерелья	371
296, 297.	Глиняная посуда с эмалью	371
298.	Фаянс с эмалью	372
299.	Дверной проем в ступенчатой пирамиде в Саккаре	372
300- 302.	Эмалированная табличка со Ступенчатой пирамиды	373
303- 305.	Эмалированные глиняные таблички	374
306, 307.	Стеклянные статуэтки	376
308.	Зеркальная ручка	379
309.	Бронзовая заколка для волос	379
310.	Бронзовый кинжал	379
311.	Нагрудные знаки	381
312, 313.	Золотые ястребы	382
314.	Эгис	383
315.	Ожерелье	385
316.	Осирис, Исида и Гор	387
317, 318.	Кольца	387
319, 320.	Серьги	387
321.	Бляшка из слоновой кости	388
322.	Кастаньета из слоновой кости	389
323.	Фрагмент кастаньеты из слоновой кости	391
324.	Рабочий раскалывает кусок дерева	392
325.	Столяр мастерит кровать	392
326.	Сундук для могильных статуэток	393
327, 328.	Стулья	394

329-331.	Ложечки для духов	395, 396
332-334.	Ручки для тростей	397
335.	Деревянная булавка или прищепка	398
336.	Заглавная буква Хасиды	398

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

ГЛАВА I.

ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

§ 1.—Графические процессы, используемые египтянами при изображении зданий.

Мы видели, что погребальная и религиозная архитектура представлена в Египте многочисленными и хорошо сохранившимися памятниками. Это не так в случае гражданской и военной архитектуры. Время пощадило их, но сохранилось очень мало, и все, что рассказывают нам древние историки по этому поводу, составляет очень мало. Нашими лучшими помощниками в попытке заполнить этот пробел являются рисунки и барельефы гробниц, на которых часто изображены склады, зернохранилища, дома и виллы периода правления фараонов.

Однако не всегда легко проследить фактическую форму и расположение этих зданий с помощью условностей, использованных художниками, и поэтому мы должны начать с попытки понять идеи, с помощью которых египтяне создавали изображения, о которых идет речь. Их идея состояла в том, чтобы показать все с одного взгляда; объединить в одном ракурсе то, что в реальности можно было увидеть только со многих последовательных точек, например, все фасады здания, его внешний вид и внутреннее устройство. Это представление можно сравнить с тем, которое рекомендуется маленькому ребенку, когда, рисуя профиль, он настаивает на том, чтобы у него было два уха, потому что, когда он смотрит на лицо спереди, он видит два уха, выступающих за обе щеки.

В наши дни, когда мы хотим исчерпывающе представить архитектурное сооружение, мы делаем это геометрически, давая *планы, высоты и сечения*. Чтобы получить план, мы делаем горизонтальный разрез на любой определенной высоте, который дает нам толщину стен и площадь помещений, которые они окружают. Высота показывает нам одну из граней здания во всех его деталях, в то время как поперечный или продольный разрез позволяет нам представить зрителю всю конструкцию целиком. План, высота и сечение - это три разные вещи, путем сравнения которых можно составить правильное представление обо всем здании и о связи его различных частей.

Египтяне, по-видимому, имели смутное представление об этих трех отдельных процессах, но им не удавалось провести четкое различие между ними, и в своих картинах они

использовали их самым *наивным* образом, объединяя все три в одну фигуру без какого-либо четкого указания точек соединения.

Давайте возьмем в качестве примера изображение дома из фиванской гробницы (рис. 1) и попытаемся понять, что хотел показать нам художник. В левой части рисунка нет никаких сложностей. На нижнем ярусе мы видим внешнюю дверь, через которую можно попасть на территорию, окружающую дом; в двух верхних ярусах растут деревья и вьющиеся растения сада. Именно тогда, когда мы поворачиваемся к дому, который занимает две трети поля, начинаются наши затруднения. Следующее объяснение, пожалуй, самое лучшее — с художественной вольностью, которая не редкость в подобных работах, художник показал нам все четыре стороны здания сразу. Он разложил их, одну за другой, на стене, которую ему предстояло украсить. Этот процесс можно сравнить с нашим методом расплющивания на плоской поверхности фигур, окружающих греческую вазу, но в современных работах по археологии принято давать набросок реальной формы рядом с плоским выступом. Египетский художник такой помощи не оказывает, и мы вынуждены угадывать формы его зданий, насколько это возможно. В данном случае он пытался изобразить продолговатое здание. Дверь, через которую вот-вот войдет процессия, дефилирующая по саду, находится в одной из узких боковых стен. Она огорожена двумя высокими стволами, между которыми, кажется, стоит женщина, ожидающая на пороге прибытия гостей. Справа у нас есть одна из боковых граней; она прорезана под одним углом низкой дверью, над которой находятся два окна, а над ними снова открытый этаж или терраса со стройными колоннами, поддерживающими крышу. Еще правее, в конце картины, второй узкий фасад слегка обозначен угловой колонной и порталом, который, кажется, нарисован в профиль. Кажется, что только нехватка места помешала художнику уделить этой части своей работы столько же внимания, сколько и остальным. Остается рассмотреть левое крыло, примыкающее к саду. Те, кто согласен с нашей интерпретацией целей художника, будут рассматривать это как второй боковой фасад. Однако это представляет некоторую трудность, потому что на нем не видно ни одной из простых стен, которые окружают остальную часть здания и закрывают глаза зрителя; его стены опущены и оставляют интерьер дома полностью открытым.

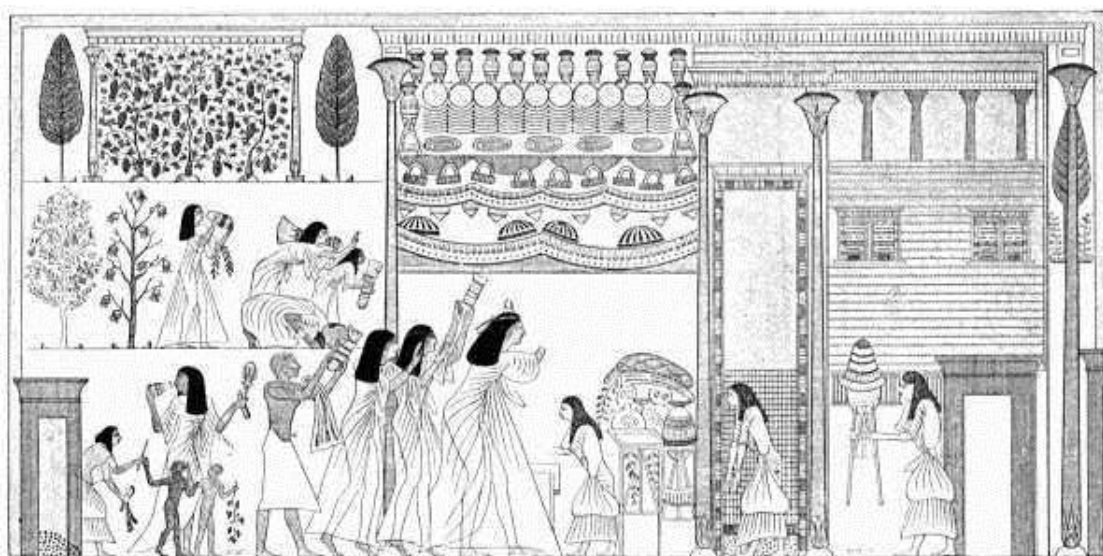


Рис. 1.—Дом; из Шампольона, стр. 174.

Можно сказать, что эта часть картины представляет собой навес или веранду перед домом. Но в таком случае, как мы можем объяснить предметы, расставленные на нем, — банки, буханки хлеба и другие предметы первой необходимости для ведения домашнего хозяйства?

Это не может быть веранда с зернохранилищем наверху. Такая кладовая должна была бы быть тщательно закрыта, если бы ее содержимое было надежно защищено от воздействия тепла, света и насекомых. Следовательно, необходимо было бы предположить, что египетский художник воспользовался художественной вольностью, небезызвестной в наши дни, и скрыл стену кладовой, чтобы продемонстрировать богатство заведения. Таким образом, он дал нам продольный разрез здания очень близко к внешней стене. Нет никаких следов открытого этажа наверху. Последнее, по-видимому, существовало только на той стороне дома, которая днем была в тени, а с наступлением темноты открывалась освежающему бризу с севера.

Таким образом, эта картина представляет нам своеобразный вид возвышения; возвышение, которое в проекции показывает три стороны дома и намекает на четвертую. Представления, которые еще более условны, чем это, можно найти во многих местах. Наиболее любопытные из них находятся в руинах столицы Аменофиса IV, недалеко от деревни Телль-эль-Амарна. Именно в этом городе упомянутый еретический князь положил начало поклонению солнечному диску, который представлялся в виде летающих лучей, заканчивающихся раскрытой ладонью (см. рис. 2). Среди этих руин мы находим на скульптурных стенах подземных помещений изображения королевских вилл, где элегантные павильоны окружены обширными офисами и пристройками, садами и декоративными водоемами, причем все это окружено зубчатой стеной. Присс назвал эти представления *планами кавалеров* - расплывчатый термин, который вряд ли дает четкое представление о процессе, заслуживающем анализа и объяснения.



Рис. 2. "Поклонение солнечному диску" Аменофиса IV; из Прис.

На самом деле это планы, но планы, построенные по совершенно иным принципам, чем в наши дни. Определенные элементы, такие как стены, обозначены простыми линиями различной толщины, как это могло бы быть на современном плане, что дает такой результат, какой был бы получен при горизонтальном разрезе. Но это исключение. Дома, деревья и все, что имеет сколько-нибудь значительную высоту, показаны в проекции, как они могли бы показаться глазу пролетающей над ними птицы, если бы они были опрокинуты каким-нибудь незначительным землетрясением, которое распластало их, не причинив им никакого другого вреда. Как правило, все объекты, обработанные таким образом, проецируются в одном и том

же направлении, но кое-где встречаются исключения из этого правила. На загородной вилле, изображенной на одной из гробниц в Фивах (рис. 3), один ряд деревьев, который справа, расположен под прямым углом ко всем остальным. Причину такого изменения в системе художника легко увидеть. Если бы он не разместил свои деревья так, как показано на черенке, он не смог бы дать верного представления об их количестве и тени, которую они должны были обеспечивать.

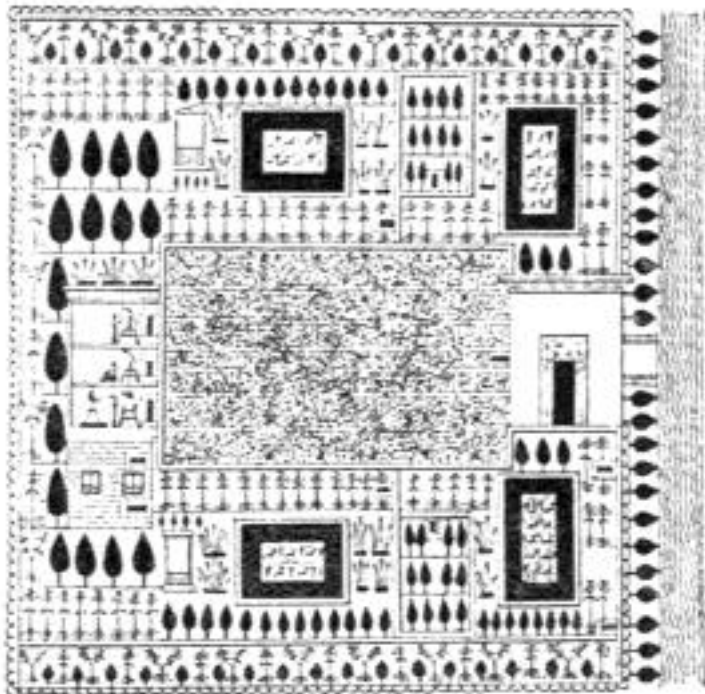


Рис. 3. План египетской виллы; из книги Уилкинсона, том i, стр. 377.

Процесс, который мы только что описали, является доминирующим процессом в египетском изобразительном искусстве. Кое-где, как на рис. 1, он совмещен с вертикальным участком. Это сочетание бросается в глаза на плане, найденном в Тель-эль-Амарне, по которому мы восстановили большую из двух вилл, которые мы проиллюстрируем далее. На этом плане, как и в случае с фиванским домом, изображенным на странице 3, художник постарался показать, что в доме не было недостатка в провизии; стена кладовой опущена, и интерьер с рядами амфор открыт для нашего осмотра.

Ни на одном из этих планов не указан масштаб, так что мы не можем определить ни площадь территории, занимаемой зданиями и пристройками к ним, ни их абсолютную высоту. Но пространство и высота, похоже, были соблюдены в точном соответствии. Египетский рисовальщик был подготовлен к выполнению такой задачи образованием и традициями своего искусства, и его глазу, по-видимому, можно было доверять.

Как бы мы ни привыкли к точности в подобных вопросах, эти египетские планы поначалу приводят нас в замешательство своей смесью совести и беспечности, безыскусственности и мастерства, одновременным применением методов, противоречащих друг другу в принципе. Однако в конце концов мы приходим к полному взаимопониманию с египетским рисовальщиком и получаем возможность перевести на наш родной язык то, что он с трудом написал, используя имеющиеся в его распоряжении ограниченные средства. В двух попытках реставрации египетского дома, которые мы предприняли, нет ни одного сколько-нибудь важного сооружения, которого не было бы в первоначальном плане.

§ 2. Дворец.

Их гробницы и храмы дают нам прекрасное представление о вкусе и богатстве египетских монархов. Мы склонны полагать, что их дворцы, по их размаху и роскоши убранства, должны были быть достойны гробниц, которые они готовили для своего собственного проживания, и храмов, которые они воздвигали в честь богов, которым, как они верили, они были обязаны своей славой и процветанием. Воображение рисует великих правителей, построивших пирамиды, скальные гробницы в Фивах, храмы Луксора и Карнака, в великолепных дворцах, построенных из лучших материалов, которые могла предоставить их страна.

Движимые этой идеей, первые посетители Египта видели дворцы повсюду. Они называли дворцом все, что имело внушительные размеры, за исключением пирамид и подземных раскопок. Авторы *Описания Египта* считали, что Карнак и Луксор, Мединет-Абу и Гурна были царскими жилищами. Такие названия, как Дворец Менефта, применяемые к храму Сети в Гурне, дошли до наших дней, и их можно найти в работах совсем недавнего времени, таких как *История архитектуры*.^[1]

Со времен Шампольона более внимательное изучение существующих останков, и особенно надписей, которые на них нанесены, рассеяло это заблуждение; египтологи теперь согласны с религиозным характером великих фиванских построек по обоим берегам реки. Но, признавая это, некоторые археологи так и не смогли полностью очистить свой разум от идеи, которая так долго доминировала. Они утверждают, что царское жилище, должно быть, было пристройкой к храму, и как в Карнаке, так и в Луксоре они пытаются найти его в тех плохо сохранившихся помещениях, которые можно проследить за святилищами. Там, должно быть, было жилище царя, и его жизнь, должно быть, проходила во дворах и гипостильных залах.^[2]

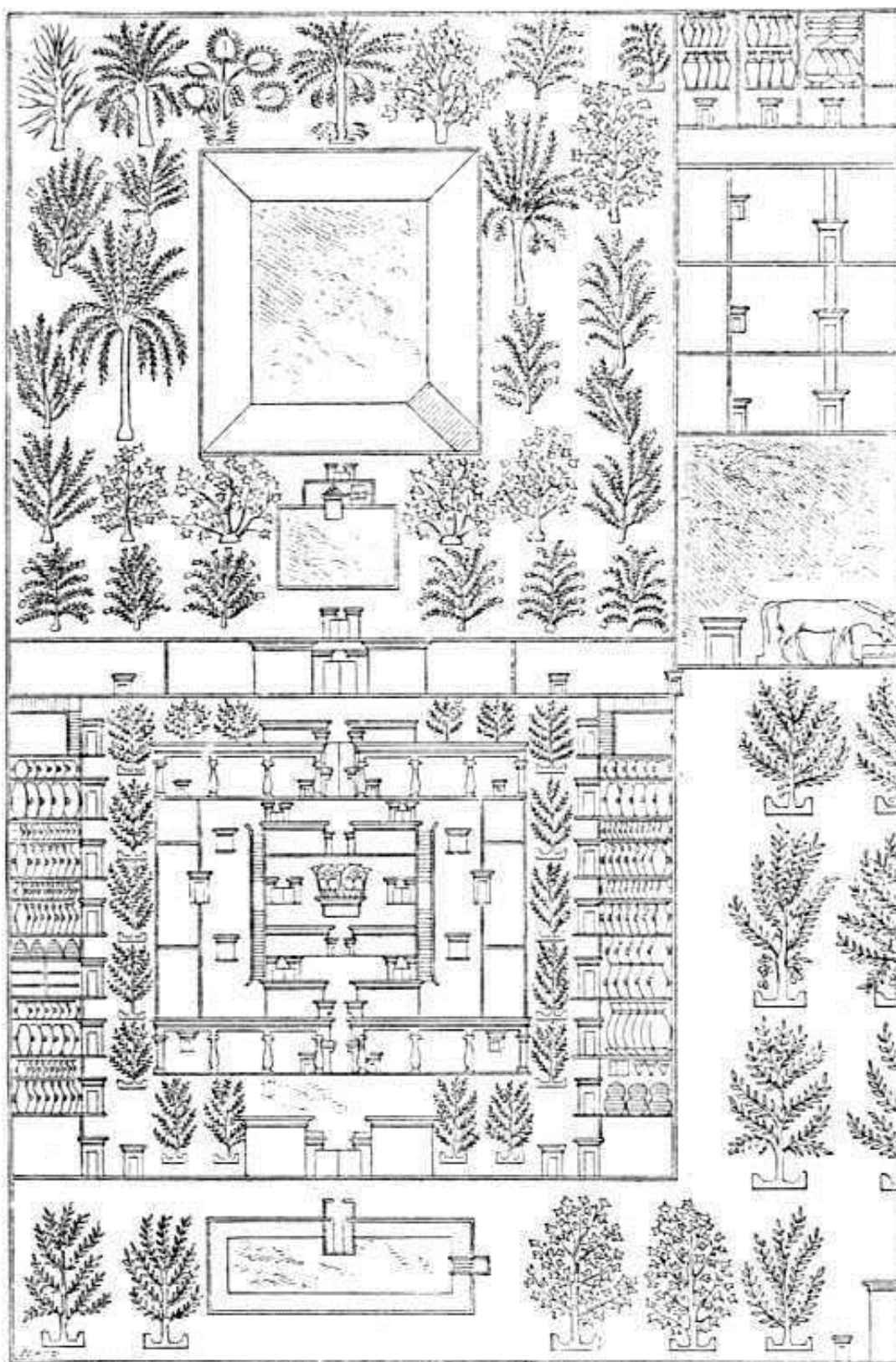


Рис. 4.— Часть плана дома и его офисов, изображенная в гробнице в Тель-эль-Амарне; из Прис.

Среди всех надписей, обнаруженных в рассматриваемых камерах, нет ни одной, подтверждающей такую гипотезу. Ни в остатках египетской литературы, ни в работах греческих историков нельзя найти отрывка, который имел бы тенденцию показывать, что

царь жил в храме или пристроенных к нему помещениях или что его дворец вообще находился внутри священной ограды.

Есть еще один аргумент, который, возможно, даже более убедителен, чем тот, который вытекает из молчания текстов. Как мы можем поверить, что цари такой любящей удовольствия и беззаботной расы, как древние египтяне, поселялись в столь темных и жестко огороженных помещениях? Их нравы не могли сильно отличаться от нравов их испытуемых, и нет фразы, которая повторялась бы в текстах чаще, чем эта: *прожить счастливый день*. Дворец, должно быть, был приятным жилищем, местом отдыха; и ничто не могло быть лучше приспособлено для этой цели, чем светлые и просторные здания, расположенные за городом, посреди больших и тенистых садов, на берегах самого Нила или одного из тех каналов, которые несли его воды к границам пустыни. С их высоких балконов, галерей или крытых террас взгляд мог свободно обозревать соседние плантации, течение реки и поля, которые она орошала, а также горы, закрывающие горизонт. Окна были большими, а подвижные жалюзи, которые можно различить на некоторых картинах, позволяли при случае либо распахивать комнаты навстречу ветерку, либо затемнять их от полуденного солнца. Это убежище, которое так ценно во всех странах с жарким климатом, можно было найти и снаружи, в широкой тени, отбрасываемой платанами, которые росли вокруг искусственных водоемов, украшенных яркими цветами лотоса, в тени весенней листвы, свисающей с решетчатых фруктовых деревьев, или в открытых киосках, которые были разбиты тут и там по берегам озер. Там, под защитой стен и живой изгороди, среди своих жен и детей, король мог вкушать некоторые радости семейной жизни. В таком уединении Тутмес или Рамсес мог предаться простой радости жизни и мог забыть на время как вчерашнюю усталость, так и заботы завтрашнего дня; как сказали бы современные египтяне, он мог наслаждаться своим *владением*.

В такой архитектуре, как эта, в которой все было спроектировано так, чтобы служить сиюминутным удовольствиям, не было необходимости в камне. Прочность и долговечность известняка, песчаника и гранита требовались в гробнице, вечном жилище, или для храмов, жилищ богов. Но дворец был не более чем увеселительным шатром, для него не требовалось более прочного материала, чем дерево или кирпич. Художникам и скульпторам было поручено покрыть его стены живыми красками и улыбающимися изображениями; их обязанностью было украсить штукатурку стен, доски из акации и стройные колонны из кедра и пальмового дерева самыми яркими оттенками из их палитры и золотом. Орнамент был таким же роскошным, как и на гробницах, хотя в последнем случае у него было гораздо больше шансов сохраниться. Дворцы египетских государей были достойны своего богатства и могущества, но сравнительная дешевизна материалов, из которых они были сделаны, привела к их раннему исчезновению, и на земле Египта от них не осталось и следа.

За весь период, о котором у нас есть какие-либо сведения, Восток изменился весьма мало, несмотря на очевидное разнообразие сменявших друг друга рас, империй и религий, которые преобладали в нем. Мы знаем, какое огромное количество слуг и последователей привлекает восточная королевская власть. *Конак* самого незначительного бея или паши содержит целую армию слуг, каждый из которых выполняет как можно меньше работы. Прислуга султана в Константинополе или шаха в Тегеране исчисляется тысячами. Никто не знает точного количества евнухов, поваров, конюхов и подметальщиков в *атечджи*, *кафеджи* и *чубукджи*, содержащихся в их сералях. Такое домашнее хозяйство подразумевает чрезвычайное предоставление какого-либо жилья, а также обширное накопление запасов. Требовались огромные склады, где можно было бы хранить более или менее добровольные дары народа, дань в виде покоренных народов и урожай, произведенный в огромных

поместьях, присоединенных к короне. В обширных помещениях, расположение которых сохранилось для нас на картинах в Телль-эль-Амарне, нашлось место для всех этих офисов и зернохранилищ. Они были построены вокруг внутренних дворов, которые располагались длинной чередой по всем четырем сторонам главного здания, в котором проживал государь и его семья. Когда в ходе долгого правления семья царя стала очень многочисленной (Рамсес II. у него было сто семьдесят детей, пятьдесят девять из которых были сыновьями), и возникла необходимость предоставить им жилье в королевском жилище, было легко вторгаться в окружающую местность и расширять здания и сады по своему желанию.

Хотя огромное здание в Карнаке было достаточно просторным для своего назначения, семьям фараонов вряд ли хватило бы в нем места для локтей. Вскоре они почувствовали бы, что высокие и непреодолимые барьеры невыносимы, а пространство внутри них слишком узко для их занятий. Дворцы Востока всегда требовали более широких и гибких границ, чем эти. Если мы рассмотрим их общий вид, то обнаружим, что он одинаков от берегов Ганга до берегов Босфора. Климат, гарем и чрезвычайное разделение труда придавали и до сих пор придают жилищам царей и княжеских особ многоплановый и рассеянный характер; воспоминания о Сузах и Персеполе, о Вавилоне и Ниневии согласуются в этом с действительным состоянием старых дворцов в Агре, Дели и Константинополе. Они не представляли собой, подобно современным дворцам Запада, единого однородного сооружения, которое можно охватить одним взглядом; они никоим образом не походили на Тюильри или Версаль.^[3] Они состояли из множества сооружений неодинаковой важности, построенных в разное время и разными князьями; их павильоны были разделены садами и дворами; они образовывали своего рода королевскую деревню или город, окруженный и охраняемый высокой стеной. В той части интерьера, которая была ближайшей ко входу, находились богато украшенные залы, в которых государь снисходил до того, чтобы воссесть на троне в установленное время, чтобы принять почести своих подданных и иностранных послов. Вокруг этих покоев, которые были открыты для определенного числа привилегированных лиц, толпилась целая толпа офицеров, солдат и слуг всех мастей. Эта часть дворца была повторением в гораздо большем масштабе *селамлика* восточного жилища. *Гарем* находился дальше, за воротами, которые ревниво охранялись. В нем король проводил время, когда не был занят войной, охотой или государственными делами. Между зданиями было достаточно места и воздуха, чтобы король мог оставаться месяцами или годами, если пожелает, за стенами своего дворца; он мог проводить смотр своим войскам в обширных внутренних дворах; он мог ездить верхом, управлять автомобилем или прогуливаться пешком по тенистым садам; он мог купаться в искусственных озерах и банях. Иногда за внешними стенами располагались даже охотничьи угодья.

Эти удобства и легкие удовольствия всегда были опасным искушением для восточных принцев. Можно было бы составить длинный список тех династий, которые, начав с проявления исключительной энергии и находчивости, в конце концов были ослаблены и поглощены дворцовыми удовольствиями. От этих удовольствий они настолько обессилели, что, наконец, наступило время, когда многодетный наследник династии завоевателей был сброшен со своего трона малейшим потрясением. Трагическая история Сарданапада, вдохновившая стольких поэтов и историков, является тому примером. Современная критика безжалостно атаковала ее; имена, даты и факты были поставлены под сомнение; но даже если бы удалось доказать ложность каждой детали, она все же сохранила бы тот высший вид истины, который проистекает из ее всеобщей применимости, — правду, в которой и состоит реальная ценность легенды. Почти все царские династии Востока заканчивались Сарданападом, ибо он был не более чем жертвой оседлого и роскошного существования, которое вел в восточном дворце.

Если бы мы знали больше о внутренней истории Египта, мы, несомненно, обнаружили бы, что подобные явления не были единичными в этой стране. Раммесиды, должно быть, были обязаны ему своим падением и исчезновением. Египетский дворец не мог сильно отличаться от описанного нами типа, все характерные черты которого можно распознать в тех зданиях, которые до сих пор назывались виллами.[4] Наблюдалась такая же амплитуда бокового развития. У нас нет места, чтобы полностью восстановить самую важную из "вилл", изображенных в Телль-эль-Амарне; но мы приводим достаточно (рис. 4), чтобы представить огромное скопление зданий, которые, будучи завершенными, должны были занимать огромное пространство (рис. 5). По своему разнообразию, по чередованию дворов и садов со зданиями, окруженными то каменными колоннадами, то более светлыми деревянными верандами, этот дворец, очевидно, принадлежит к тому же семейству, что и другие восточные дворцы более поздних времен. В пределах его широкого *окружения* правитель мог наслаждаться всеми прелестями открытой местности, живя либо в своей столице, либо в ее ближайших окрестностях; он мог удовлетворять все свои желания, не сходя с места.

Мы выбрали для реставрации ту часть королевского жилища, которая соответствует тому, что на Востоке называется селамлик, а на Западе - приемными комнатами. Перед входом находится сооружение, назначение которого трудно определить. Это может быть резервуар для использования обитателями дворца, или это может быть караульное помещение; вопрос следует оставить открытым. Позади этого сооружения есть дверь между двумя башнями с наклонными стенами, образующими своего рода пилон. Возле каждого угла есть более узкий дверной проем. Все три этих входа выходят на обширный прямоугольный двор, который с боков окружен двумя рядами комнат, а сзади повторением передней стены и тремя дверными проемами, уже описанными. Этот внутренний двор примыкает к другому, меньшему по размеру, которому предшествует глубокий портик с колоннадами, и к открытому залу, значительно возвышающемуся над уровнем двух дворов. Ступени, по которым можно попасть в этот зал, четко указаны на плане. В середине его находится небольшое сооружение, которое может быть одним из тех похожих на трибуну алтарей, которые изображены на некоторых барельефах. Нестор Л'Хоте делает набросок одного из этих рельефов. На нем изображен человек, стоящий на возвышении с кучей подношений перед ним. Тот же автор описывает некоторые существующие остатки аналогичного сооружения в Карнаке: это четырехугольный блок, доступ к которому был обеспечен по наклонной плоскости.[5]

Возможно, король совершил некоторые религиозные церемонии, которые на тот момент входили в число его обязанностей. Чтобы подойти к алтарю извне, нужно было миновать три последовательных врата и пограничные стены, так что безопасность государя хорошо охранялась.

На египетском плане, который составляет основу для этих замечаний, справа от только что описанного гнезда зданий находится другое, более простого устройства, но еще большей протяженности. Между ними нет видимой связи; они, действительно, разделены рощей деревьев. Перед этим вторым комплексом зданий находится то же прямоугольное сооружение сомнительного назначения и тот же квази-пилон, который мы находим перед первым. За пилоном находится двор, окруженный с трех сторон двойным рядом помещений, некоторые из которых сообщаются непосредственно со двором, другие - через промежуточный портик. Несомненно, этот двор был гаремом, в котором жил король со своими женами и детьми. За ним расположены круглые дворы, на которых расположены склады, конюшни, стойла для скота и другие служебные помещения, а за ними снова сады.

Самый прекрасный сад находится сразу за первым описанным кварталом зданий и показан на нашей реставрации (рис. 5). Тут и там возвышаются легкие павильоны, о деревянной конструкции которых можно догадаться по деталям, указанным рисовальщиком. Колоннады, под которыми толпы слуг и подчиненных могли найти убежище на ночь, пронизывают все здание. На нашем рисунке частично показаны служебные помещения. Что касается приемных залов (той части здания, которая сейчас называется *диваном*), мы не находим ничего, что можно было бы отождествить с ними ни на одном из изученных нами планов. Но следует помнить, что изображения, о которых идет речь, сильно искажены и что до сих пор они воспроизводились и публиковались лишь фрагментарно.

Теперь мы набросали египетский дворец таким, каким он должен был быть по всей исторической вероятности, и в соответствии с графическими изображениями, оставленными нам самими людьми. Те из наших читателей, которые внимательно следили за нашими аргументами, легко поймут, что мы вообще отказываемся видеть остатки дворца, собственно говоря, в руинах, которые так часто рисовали и фотографировали, как *Королевский павильон Мединет-Абуили* Павильон Рамзеса III. [6] Было бы трудно передать одними словами истинное представление об этом элегантном и необычном здании. Поэтому мы приводим два плана (рис. 6 и 7), продольный и поперечный сечения (фиг. 8 и 9) и реставрация в перспективе (Фото VII.). Для тех, кто шел с равнины, первое, с чем сталкивались, была пара домиков для стражи с зубчатыми стенами вокруг их вершин, как и сам павильон и окружающие его стены. Барьер, изображенный на нашей табличке между двумя ложами, восстановлен с картины в Фивах, но две опоры, которые поддерживают его концы, все еще существуют. Сам павильон состоит из основного блока с двумя высокими крыльями, выступающими перпендикулярно его фасаду. Стены этих крыльев наклонные, и в центре блока есть проход. Всего в доме три этажа, которые сообщаются друг с другом лестницей.

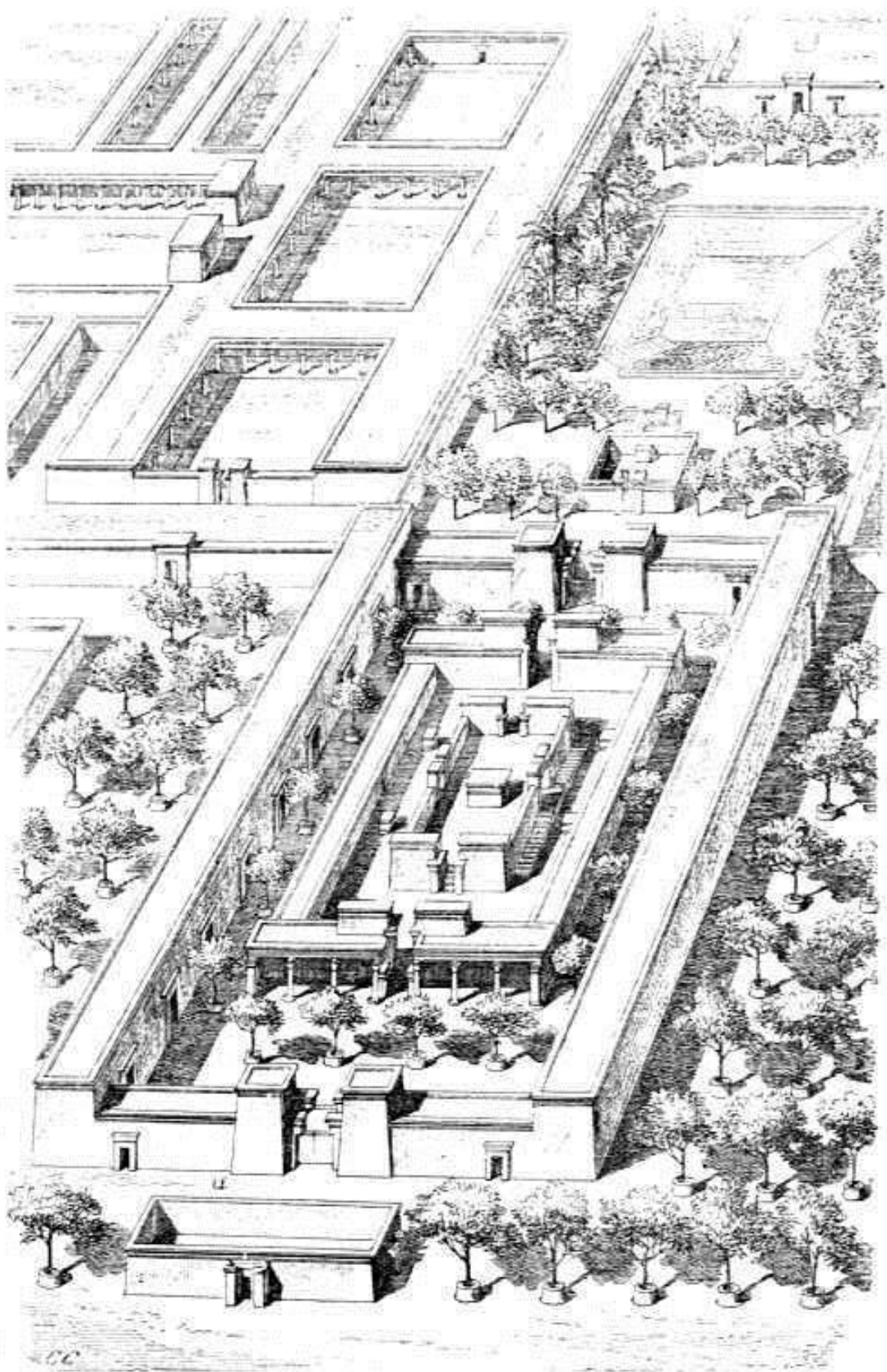


Рис. 5. Частичная реставрация дворца в Телль—эль-Амарне; автор Чарльз Чипиес.

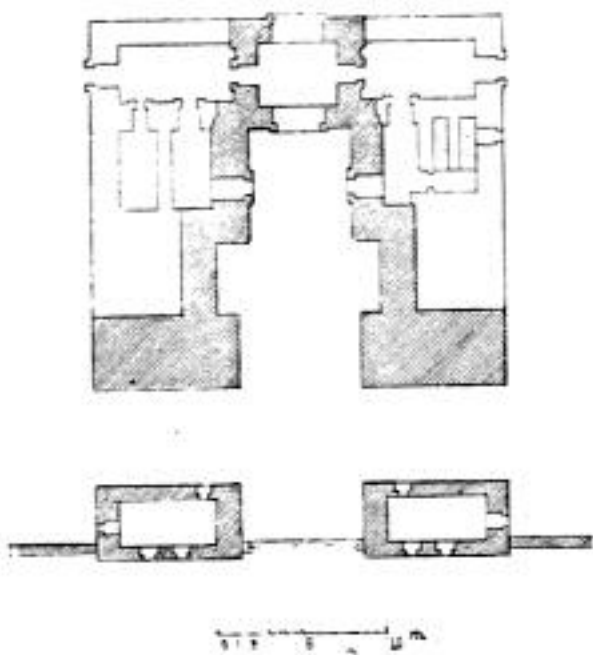


Рис. 6. План "Королевского павильона"; автор Лепсиус.



Рис. 7. План первого этажа "Королевского павильона"; от Лепсиуса.

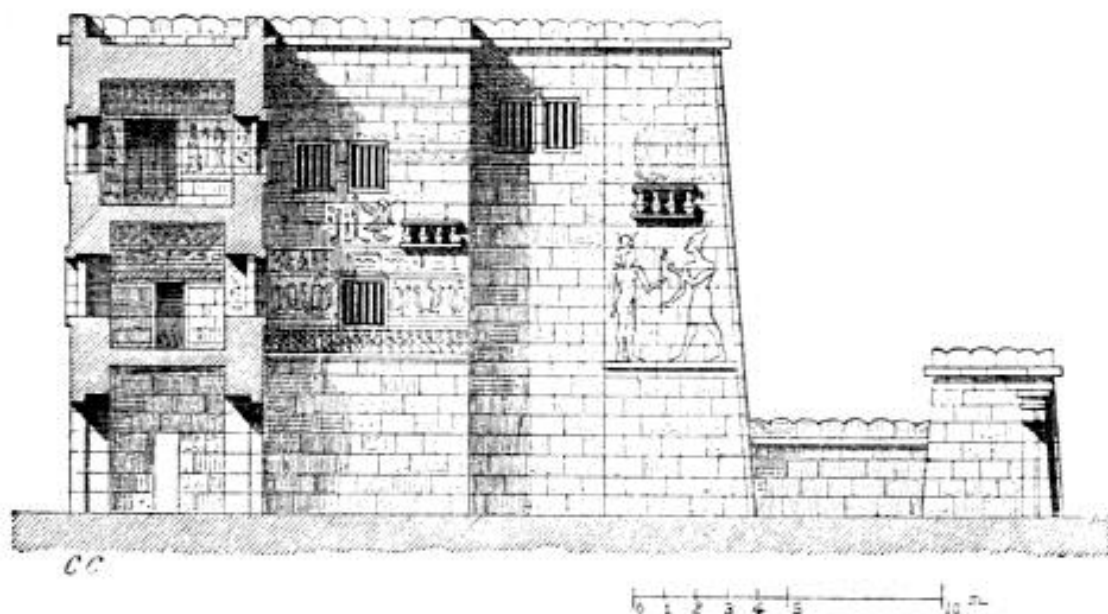


Рис. 8. Продольный разрез павильона; отреставрирован.

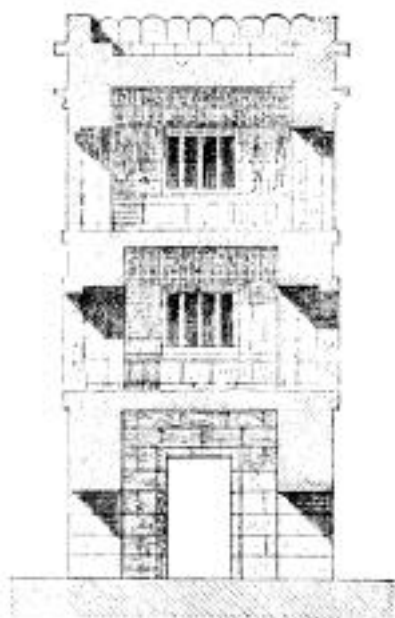


Рис. 9. Поперечный разрез павильона; отреставрирован.

Этот павильон полностью покрыт барельефами и иероглифическими текстами. Лучший способ решить проблему, которую он предлагает, - это принять учение истории и все, что мы знаем о стойких особенностях королевской жизни на Востоке. Даже в наши дни мало найдется восточных властителей, которые не считали бы необходимым заложить на следующий день после своего восшествия на престол фундамент нового дворца. Сирийский эмир Бешир сделал это в Бейт-эд-дине в Ливане, а Джеззар-паша - в Сен-Жан-д'Акре; точно так же в Египте Мехмет Али и его преемники построили дворцы в Хубре и других местах по соседству с Каиром и Александрией. В Константинополе недавние султаны потратили на строительство последние ресурсы своей империи. В этих вопросах Восток - родина перемен. Сын редко бывает в доме своего отца. Фараоны и цари Ниневии и Вавилона, должно быть, были в какой-то степени охвачены той же манией и стремились как можно скорее насладиться результатами своего труда. Правители Египта, должно быть, выбирали места

для своих дворцов в зоне ежегодных наводнений. В любой части Египта принудительный труд быстро привел бы к созданию искусственных берегов, необходимых для того, чтобы возвести предполагаемые здания выше пределов досягаемости самых сильных наводнений, в то время как в такой ситуации деревья и кустарники росли бы почти так же быстро, как стены дворца. Через несколько лет королевское жилище будет завершено, и с его завершением оно окажется в окружении улыбающихся цветников и тенистых рощ.

Когда вся плодородная равнина была в их распоряжении, почему они выбрали место, где никакая растительность не могла быть выращена без помощи *сакье* и *шадуфа*? Почему они по своей собственной воле построили свои жилища рядом с теми скалами в ливийской цепи, которые выделяют ночью тепло, которое они впитали от солнца днем? Здания Мединет-Абу находятся непосредственно у подножия холма *Гурне-эль-Мурраи*, который отделяется от цепи у южной оконечности Фиванского некрополя и выдается вперед, подобно мысу в море, к внешним границам возделанной земли.

Нам не следовало искать дворец в такой ситуации. Мы можем добавить, что площадь павильона недостаточно велика, чтобы вместить королевскую семью. Он тесно ограничен храмом Тутмоса и его пропилеями справа и храмом Рамсеса сзади, так что его размеры казались бы еще более незначительными, чем они есть на самом деле, по сравнению с этими гигантскими полотнами. Наибольшая ширина павильона составляет не более 80 футов, а его наибольшая глубина - 72, а небольшой дворик, который почти делит здание на две части (см. рис. 6) занимает добрую треть поверхности, охватываемой этими измерениями. В общей сложности на трех этажах могло быть не более десяти комнат, некоторые из которых были скорее чуланами, чем чем-то более амбициозным. Несмотря на сравнительную простоту современного домашнего устройства, семье из среднего класса наших дней было бы тесно в таком жилище. Как же тогда мог фараон с толпой окружавших его бездельников попытаться обосноваться в нем?

Как же тогда нам назвать маленькое сооружение, стоящее перед храмом Рамсеса II? Это храм, воздвигнутый завоевателем в его собственную честь? Если мы рассмотрим барельефы, украшающие его как внутри, так и снаружи, мы увидим, что он вполне заслуживает названия *Королевский* павильон, которое дали ему французские ученые. Личность Рамсеса заполняет его от крыши до подвала. В интерьере мы находим его дома, в его гареме, среди его жен и детей. Здесь одна из его дочерей приносит ему цветы, от которых он вдыхает аромат; там мы видим, как он играет в шашки с другой дочерью или получает фрукты из рук третьей, чей подбородок он игриво поглаживает. На внешних стенах изображены батальные сцены. С помощью своего отца Амона Рамсес побеждает своих врагов. С удивительной технической точностью скульптор придал каждой фигуре характерный костюм, оружие и черты лица. Триумф короля полон; ни один из его противников не может устоять перед ним.

Не можем ли мы искать объяснение, которого не в состоянии предложить планировка здания, в этом постоянном повторении королевского образа, фигурирующего во всех общественных и частных занятиях, в которых проходила жизнь монарха? Того, как он пронизывает все сооружение, должно быть достаточно, чтобы убедить нас в том, что павильон, как и соседний храм, является не чем иным, как памятником его доблести. Это оригинальное и блестящее дополнение к общественной части гробницы, к кенотафу. В других зданиях того же типа храм с его дворами и пилонами - это все; но здесь, словно для того, чтобы отличить свой кенотаф от кенотафов его предшественников и произвести на потомков более высокое представление о его могуществе и великолепии, Рамсес решил

пристроить здание, которое удачно сочетается с ним и служит своего рода вестибюлем. Трудно сказать, откуда он позаимствовал форму этого уникального сооружения. Возможно, из одного из многочисленных павильонов, из которых был построен дворец фараонов. Таковым, однако, не было мнение Мариетты, которая не раз обсуждала этот вопрос. Его окончательное мнение было следующим: "Общие архитектурные линии этого павильона Рамсеса, особенно если смотреть на него с некоторого расстояния, согласуются с архитектурными линиями триумфальных башен (*мигдол*), которые представлены на барельефах Карнака, Луксора, Рамессеума и Мединет-Абу. Эти башни были возведены египетскими монархами на границах страны, где они служили как оборонительными сооружениями, так и мемориалами национальных побед. Таким образом, королевский павильон в Мединет-Абу был произведением скорее военной, чем гражданской архитектуры".^[7] Король-воин *по преимуществу* не смог бы сохранить память о себе в сознании своих подданных каким-либо более характерным памятником.^[8]

Но независимо от того, следует ли считать это дворцом или крепостью, это подходящее место для изучения деталей этого любопытного сооружения. Действительно, он является частью комплекса погребальных построек и расположен непосредственно перед храмом, что может свидетельствовать о том, что его устройство следовало обсудить в предыдущей главе. Но на самом деле эти устройства имитируют обычные жилища живых. Его экономика не похожа ни на гробницу, ни на храм. Наложение одного этажа на другой не встречается ни в одном из этих классов зданий, но оно встречается как в военной, так и в бытовой архитектуре. То же самое и с режимом освещения различных помещений. В гробнице полная темнота, освещение храма далеко не яркое, в его более священных частях почти так же темно, как в гробнице. Скучный дневной свет, проникавший через узкий дверной проем часовни-усыпальницы, не причинял неудобств Осирису, но активные радости жизни требовали более светлого времени суток. Таким образом, мы обнаруживаем, что павильон был освещен окнами, настоящими окнами, и некоторые из них были очень большими. В зданиях, дошедших до нас от эпохи фараонов, нет ничего более редкого, чем такие окна; но тогда большинство этих зданий являются либо гробницами, либо храмами. Гражданская архитектура в Египте должна была соответствовать практически тем же требованиям, что и в других странах. Поэтому она была вынуждена использовать средства, которые считались необходимыми в любой другой стране и в любой другой период.

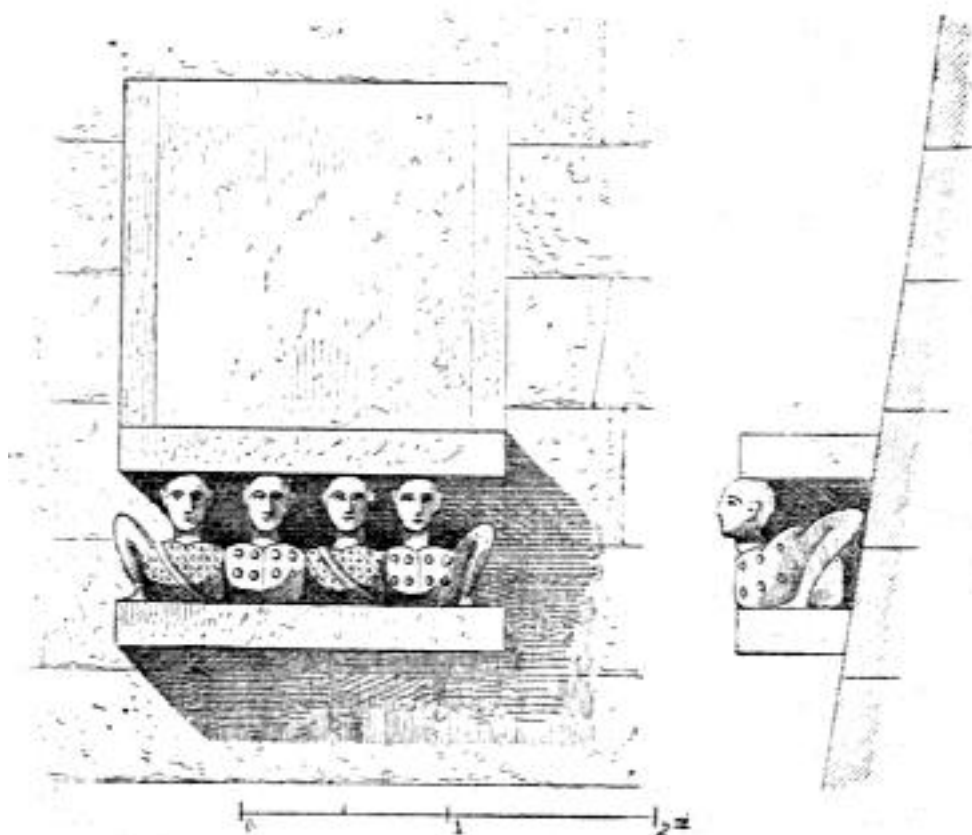


Рис. 10. Кронштейны во внутреннем дворе Королевского павильона.

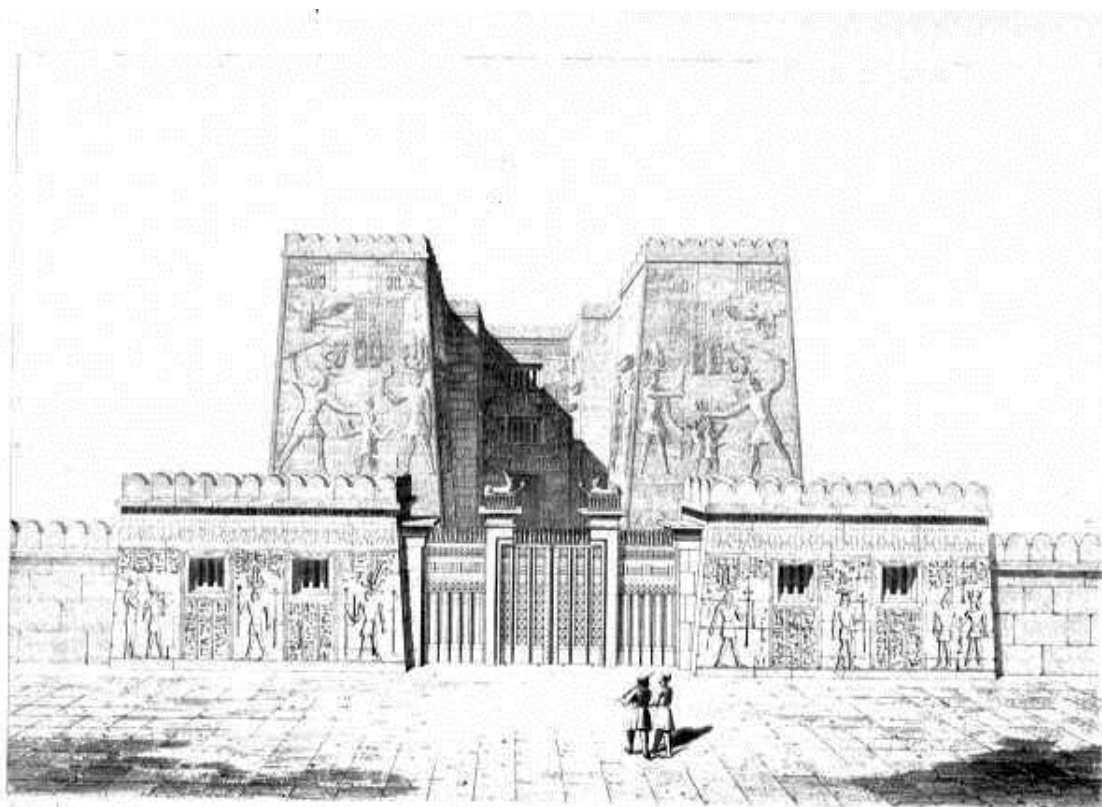
Использование окна - не единственная конструктивная особенность павильона Мединет-Абу: на стенах, окружающих небольшой дворик, и между первым и вторым этажами есть резные каменные кронштейны или консоли, поддерживающие плоские каменные плиты. Иногда утверждалось, что эти кронштейны служили опорами для мачт, на которых поперек корты был натянут велариум. Но ни на гравюрах, ни на фотографиях нам не удалось обнаружить ни малейшего следа отверстий, которые были бы необходимы для установки таких мачт.

Но, оставляя в стороне их назначение, мы должны привлечь внимание к любопытным скульптурам, которые расположены между верхней и нижней плитами этих кронштейнов. Они имеют форму гротескных бюстов, опирающихся на нижнюю плиту и поддерживающих головами верхнюю. В стену над ними вставлено что-то вроде таблички в рамке.^[9] На этих фигурах, которые сейчас сильно изношены и проржавели от воздействия окружающей среды, мы видим повторение тех военнопленных, которые часто встречаются на соседних барельефах в похожих неудобных позах. Такой мотив вполне уместен в здании, которое по общим особенностям своей архитектуры кажется сочетанием крепости и триумфальной арки.

Трудно признать, что такое здание, как это, никогда не использовалось. Мы вполне можем полагать, что он никогда не строился для постоянного проживания, но поэтому мы не должны делать вывод, что помещения, столь хорошо освещенные и богато украшенные, не имели надлежащего и четко определенного назначения. Этажи первого и второго этажей исчезли, но о том, что они когда-то существовали, свидетельствует лестница, часть которой сохранилась до сих пор. Полы были деревянными, ступени - каменными. Общая экономичность здания показывает, что предполагалось, что каждая комната, от первого

этажа до самого верхнего, должна использоваться по мере необходимости. Вполне возможно, что они использовались в качестве приемных для принцев и вождей вассалов, которые собирались вместе несколько раз в год для совершения погребальных обрядов. В покоях, богато украшенных, как эти, и, несомненно, также богато обставленных, люди высокого положения могли собираться вместе и непринужденно ожидать своей очереди принять участие в церемониях.[10]

Хотя павильон Мединет-Абу, возможно, и не имеет права называться дворцом, приведенные выше наблюдения оправдали свое положение в этой главе, помогая нам понять некоторые условия, налагавшиеся на египетского архитектора, когда ему приходилось удовлетворять гражданские потребности. Некоторые из наших читателей, возможно, ожидали найти в этой главе описание более известного памятника, того *лабиринта*, о котором Геродот, Диодор и Страбон писали в таких восторженных выражениях.[11]



ФИВЫ
ПАВИЛЬОН МЕДИНЕТ-АБУ,
Отреставрированный Чипьезом

Но мы ни в коем случае не уверены, что руины в Фаюме принадлежат Лабиринту. Эти руины, которые были впервые обнаружены и описаны Жомаром и Каристи,[12] а затем более подробно Лепсиусом,[13] находятся на западном склоне Ливийской цепи, примерно в четырех с половиной милях к востоку-югу от Мединет-эль-Фаюма, в точке, которая, должно быть, находилась на границе озера Мерис, если принять положение этого озера, определенное Линантом де Бельфондом.[14] Мариетт не признала, что руины, о которых идет речь, были руинами огромного здания, которое считалось одним из семи чудес света. "Я знаю, - однажды сказал он нам, - где находится Лабиринт: он находится под посевами Фаюма. Когда-нибудь я откопаю его, если Небеса даруют мне достаточно долгую жизнь".

Как бы то ни было, руины в настоящее время находятся в таком беспорядке, что каждый путешественник, посетивший это место, уходит разочарованным. "Если, — говорит Эберс, — мы заберемся на пирамиду из порошкообразно-серого кирпича, некогда, однако, покрытую полированным гранитом, которая, как сообщает нам Страбон, стояла в конце Лабиринта, мы увидим, что огромный дворец, в котором вожди египетских номов собирались в определенные дни для встречи с царем, имел форму подковы. Но это все, что можно увидеть. Середина здания и все левое крыло полностью разрушены, в то время как беспорядочная масса разрушенных залов и комнат справа, которые уроженцы Эль-Ховары считают базаром какого-то исчезнувшего города, сложены из жалких глыб сухой серой глины. Гранитные стены нескольких камер и фрагменты нескольких колонн с надписями - единственные остатки, представляющие какую-либо ценность. Из них мы узнаем, что сооружение датируется правлением Аменемхета III из двенадцатой династии".[15]

План и описание здания, обнаруженного Лепсиусом, вряд ли соответствуют рассказу Страбона и тому, что мы узнаем из других античных источников о великолепии Лабиринта и огромной массе материалов, из которых он был сложен. Поэтому мы не будем воспроизводить ни план Лепсиуса, ни текст греческого географа. Последний не дает никаких измерений ни высоты, ни длины, и при таких обстоятельствах любая попытка восстановить здание с архитектурной точки зрения была бы тщетной.

§ 3. Египетский дом.

Дворец в Египте был всего лишь домом больше и богаче по своему убранству, чем другие. Наблюдения, которые мы сделали по этому поводу, могут быть применены к жилищам частных лиц, которые пользовались, пропорционально своим ресурсам, теми же удобствами, что и суверены или наследственные князья номов. Дом был маленьким дворцом, его устройство и постройка были вдохновлены теми же желаниями, теми же национальными привычками, теми же климатическими и другими природными условиями.

Диодор и Иосиф Флавий сообщают нам, что население собственно Египта, от Александрии до Филов, составляло 7 000 000 человек во времена Римской империи, и есть основания полагать, что оно было еще больше во времена наивысшего процветания нации при правителях восемнадцатой и девятнадцатой династий.[16] Значительная часть египетского народа жила в небольших городах и открытых деревнях, помимо которых было несколько очень крупных городов. О том, что Саис, Мемфис и Фивы были великими городами, мы знаем со слов древних историков, по обширным пространствам, покрытым их руинами, и по размерам их кладбищ.

Ни греческие, ни египетские тексты не дают нам никакой информации ни о внешнем виде египетского города, ни о том, как были расположены его здания, ни об их средних размерах и высоте. Греческие путешественники, по-видимому, не были достаточно впечатлены чем-либо подобным, чтобы счесть это достойным упоминания. Места расположения этих древних городов вряд ли когда-либо исследовались с этой точки зрения, и, возможно, мало что было бы обнаружено, если бы такое исследование было проведено. В каждой стране обычный жилой дом строится из небольших материалов, и рано или поздно наступает день, когда он сдается под натиском непогоды.

Только при исключительных обстоятельствах частный дом оставляет после себя руины, из которых можно многому научиться. Помпеи, покрытые слоем пепла и мелкой пыли, являются тому примером. Также иногда, когда дом полностью исчез, можно почерпнуть интересные факты о его размерах и расположении. Примеры этого можно увидеть в Афинах, где на

нескольких холмах, которые ранее входили в их стены, можно проследить фундаменты частных жилищ, вырубленных в живой скале. Ни одного из этих благоприятных условий не существовало в долине Нила.

Песок пустынь, без сомнения, защитил бы дома Мемфиса и Фив так же надежно, как пепел Везувия защитил дома маленького римского городка, если бы у них был такой же шанс. Мы знаем, как тщательно они охраняли жилища мертвых на плато Гиза, но дома живых были построены недалеко от реки, а не на границе пустыни, и мы не можем надеяться найти ни мертвые города под египетскими песками, ни такие признаки их внутренней архитектуры, какие иногда можно встретить в горных странах.

Их расположение на берегах реки или недалеко от нее привело к необходимости возведения египетских городов на искусственных насыпях, которые должны были возвышать их над затоплением. Те современные деревни, которые не построены на склонах горы, защищены таким же образом.

Сохранилась традиция великих работ, предпринятых в период национального процветания для того, чтобы обеспечить это возвышенное ложе для главных городов страны. Согласно Геродоту и Диодору, Сесострис и Сабако, то есть великие фиванские князья и эфиопские завоеватели, оба были заняты этой работой по повышению уровня городов.^[17] Некоторое представление о способе проведения этих работ было получено в результате раскопок на местах нескольких городов. Когда к городу должен был быть присоединен новый район, почву готовили, возводя из необработанного кирпича ряд длинных и толстых стен, параллельных друг другу; затем пересекали стены под прямым углом, как это было в первом случае, в шахматном порядке. Построенные таким образом квадратные ямы были заполнены землей, битым камнем или чем-либо еще в пределах досягаемости. На полученной таким образом массе были заложены основы будущего города или района, которые выиграли от операции как в плане здоровья, так и в плане удобств. Города Мемфис и Фивы, по-видимому, были построены именно таким образом.^[18]

Как правило, это все, что мы узнаем, проводя раскопки на этих древних стоянках. Материалы, из которых были изготовлены сами дома, либо превратились в пыль, либо в стране, которая была густонаселенной задолго до начала истории, снова и снова использовались в других работах. Неизбежное разрушение стало более быстрым и полным из-за привычки феллаха вскрывать любые курганы, которые у него есть основания считать древними, ради удобряющих свойств, которыми они обладают.

Единственная точка в долине Нила, где еще можно проследить устройство древнего города, находится на месте новой столицы Аменофиса IV, построенной им, когда он покинул Фивы и их бога Амона.^[19] Этот город, обязанный своим существованием королевскому капризу, похоже, был очень скоро заброшен. Мы даже не знаем, какое название он носил во время своего короткого расцвета, и с момента его падения это место ни разу не было заселено населением, достаточно большим, чтобы возникла необходимость в уничтожении его остатков. Земля все еще покрыта руинами его зданий. Они всегда кирпичные. Планы нескольких домов были приблизительно уточнены, и теперь направление улиц можно определить с некоторой точностью. Есть улица, параллельная реке, шириной почти 100 футов; от нее под прямым углом ответвляются более узкие улочки, некоторые из них едва ли достаточно широки, чтобы две колесницы могли проехать друг мимо друга между домами. Самым важным кварталом города был тот, что находился к северу, по соседству с обширной четырехугольной оградой, на которой располагался храм Солнечного диска. В этой части города сохранились руины больших домов с просторными дворами. Более того, на западной

стороне главной улицы есть здание, которое Присс называет дворцом, в котором, возможно, был построен лес кирпичных опор, расположенных вплотную друг к другу, чтобы приподнять верхние этажи над влажной почвой. Однако этот вопрос не может быть решен при нынешнем уровне нашей информации. В южном квартале города проживала беднота. Здесь есть только маленькие домики, скученные друг к другу, от которых не осталось ничего, кроме наружных стен и нескольких куч мусора.



Рис. 11. План части города Телль—эль-Амарна; из Присс.

В случае с Фивами мы не можем указать, даже в такой незначительной степени, на расположение города. Мы не можем сказать, где располагались дворцы царя и жилища великих. Все, что мы знаем, это то, что собственно говоря, греческий Диосполис, названный так из-за великого храма Амона, составлявшего его центр, находился на правом берегу реки; что его дома были сосредоточены вокруг двух больших священных оград, которые мы теперь называем Карнак и Луксор; что его пересекали широкие улицы, которые соединяли Карнак и Луксор друг с другом и с рекой, окаймленные сфинксами. Эти великие улицы были *δρόμοι* греческих писателей; другие они называли *βασιλική ὁδός*, королевской улицей.^[20] Кварталы домов, окаймлявшие эти большие дамбы, пересекались узкими переулками.^[21] Квартал на левом берегу реки был своего рода пригородом, населенным в основном священниками, бальзамировщиками и другими лицами, занимающимися теми мрачными отраслями промышленности, которые связаны с захоронением мертвых.^[22] Весь этот западный город был известен во времена Птолемеев и римлян как Мемнония.^[23]

Мы не будем пытаться обсуждать несколько намеков, данных греческими авторами относительно размеров Фив. Даже если бы они были менее расплывчатыми и противоречивыми, чем есть на самом деле, они мало что сказали бы нам о плотности населения.^[24] Диодор говорит, что когда-то в Фивах были дома высотой в четыре и пять этажей, но сам он их не видел, и он относит их ко временам сказочного монарха Бусириса.^[25] На нарисованных изображениях мы никогда не находим дома более чем в три этажа, и они очень редки. Как правило, мы находим цокольный этаж, еще один этаж над ним и крытую плоскую крышу наверху.^[26]

Кажется маловероятным, что даже на важных улицах дома богатых представляли собой большую архитектурную демонстрацию снаружи. Фивы и Мемфис, вероятно, напоминали те

современные восточные города, улицы которых окаймлены массивными строениями, в которых почти не видно проемов рядом с дверями. Дома, изображенные на барельефах, часто окружены зубчатой стеной и стоят посреди двора или сада.[\[27\]](#)

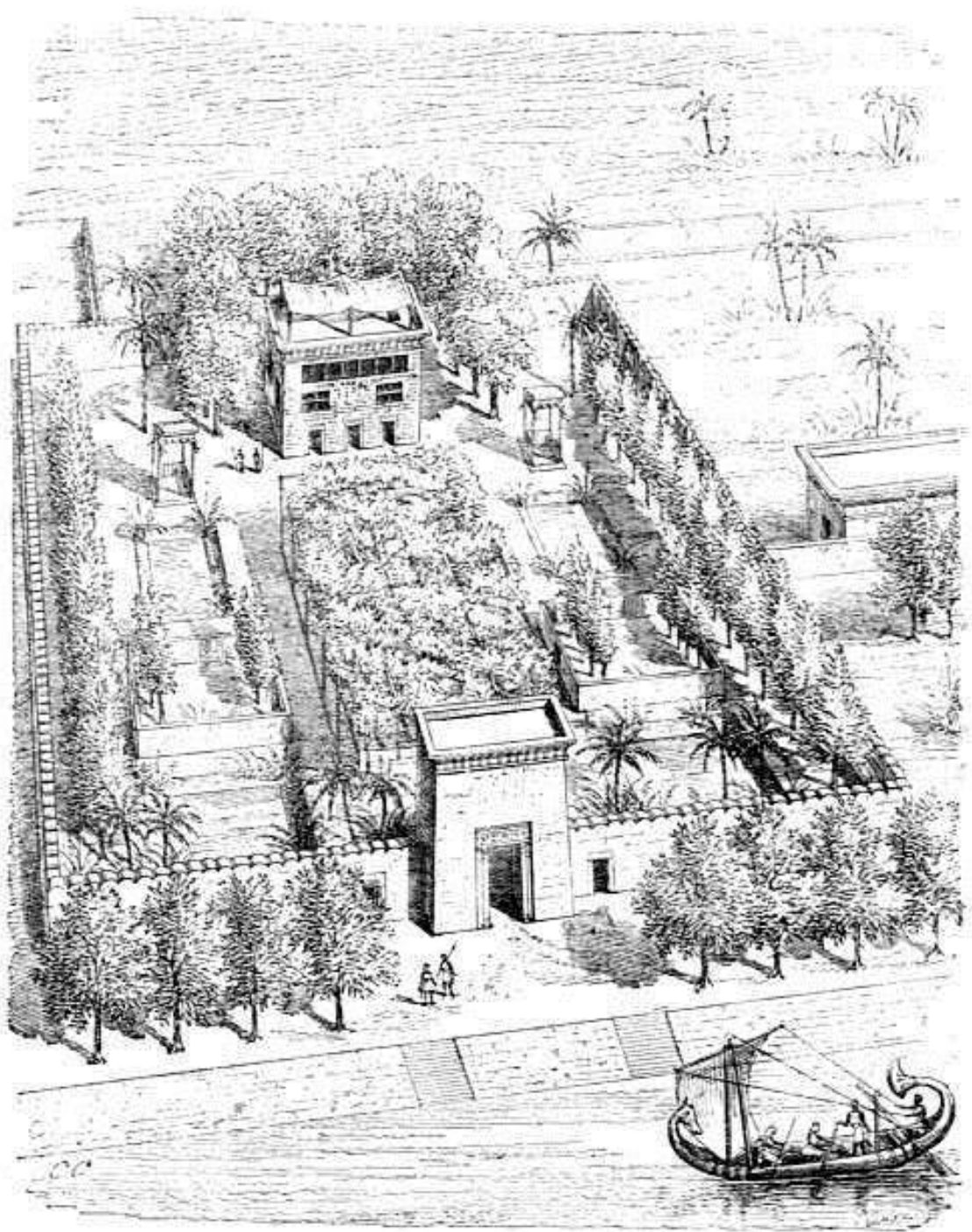


Рис. 12. Вид виллы с высоты птичьего полета, отреставрированной Ч. Чипьезом.

Когда человеку было хоть немного легко в его обстоятельствах, он выбирал для своего жилья дом, в котором вся элегантность и художественная проработка были зарезервированы для него самого — голая стена была обращена к уличному шуму. Дома, построенные по такому принципу, занимали, конечно, пропорционально большое пространство земли. Стены

Вавилон окружали поля, сады и виноградники;^[28] и вполне вероятно, что большая часть земель, охваченных стенами Фив, была аналогичным образом занята теми участками вокруг жилищ богатых, которые можно сравнить с англо-индийским "комплексом".

Дом, реставрация которого приведена на стр. 31 (рис. 12), реставрация, основанная на плане, найденном Розеллини в фиванской гробнице (рис. 3), обычно считается загородной виллой, принадлежавшей царю. Однако мы не согласны с этим мнением. Нам представляется вполне возможным, что в фешенебельных кварталах — если можно так выразиться — Мемфиса и Фив дома великих могли демонстрировать такие сочетания архитектуры и сада, как этот. Перед домом также растут деревья и ползучие растения, показанные на рис. 1. Оба они заключены в стену, прорезанную одной большой дверью.

Даже дома бедняков, по-видимому, обычно имели свои внутренние дворики, в задней части которых возвышалось одноэтажное строение, увенчанное плоской крышей, доступ к которому вел по внешней лестнице. Это устройство, которое можно увидеть на небольшой модели дома, принадлежащего египетской коллекции в Лувре (рис. 13), не отличается от того, которое все еще действует в деревнях Египта.^[29]

В больших домах комнаты располагались по двум или трем сторонам двора. Здание, которое упоминается как Дворец в Телль-эль-Амарне, наряду со многими другими в том же городе (рис. 14, 15, 16), дает пример их расположения. Иногда, как в другом или соседнем доме, комнаты выходили в длинный коридор. Офисы располагались на первом этаже, в то время как семья обитала этажами выше. Плоскую крышу дома окружал парапет, а иногда и легкая внешняя крыша, поддерживаемая стройными колоннами из ярко раскрашенного дерева. Эта открытая история хорошо показана на рис. 1 и в ящике для хранения погребальных статуэток, который находится в Лувре. Это воспроизведено на рис. 18. На той части крыши, которая не была покрыта, было закреплено нечто вроде экрана из досок, который служил для создания притока воздуха и вентиляции дома (рис. 19). Иногда одна часть дома была выше остальных, образуя своего рода башню (рис. 20). Наконец, некоторые дома были увенчаны парапетом, заканчивающимся вверху рядом закругленных зубчатых стен (рис. 21). В очень больших домах вход во внутренний двор украшался крыльцом, поддерживаемым двумя колоннами с капителями в виде цветов лотоса, к которым в *праздничные* дни привязывали знамена (рис. 22). Иногда на перемычке было начертано имя владельца, иногда выражение гостеприимства (рис. 23).

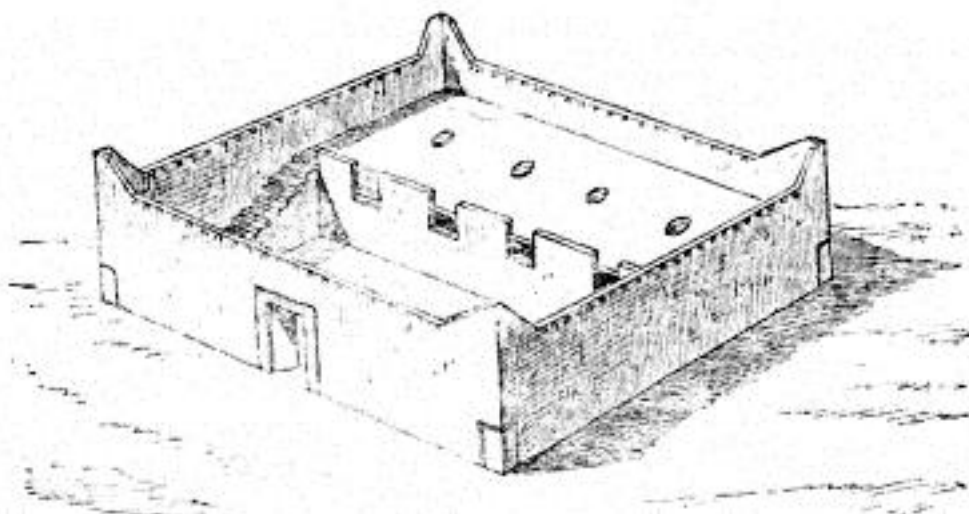


Рис. 13. Модель египетского дома; Лувр.

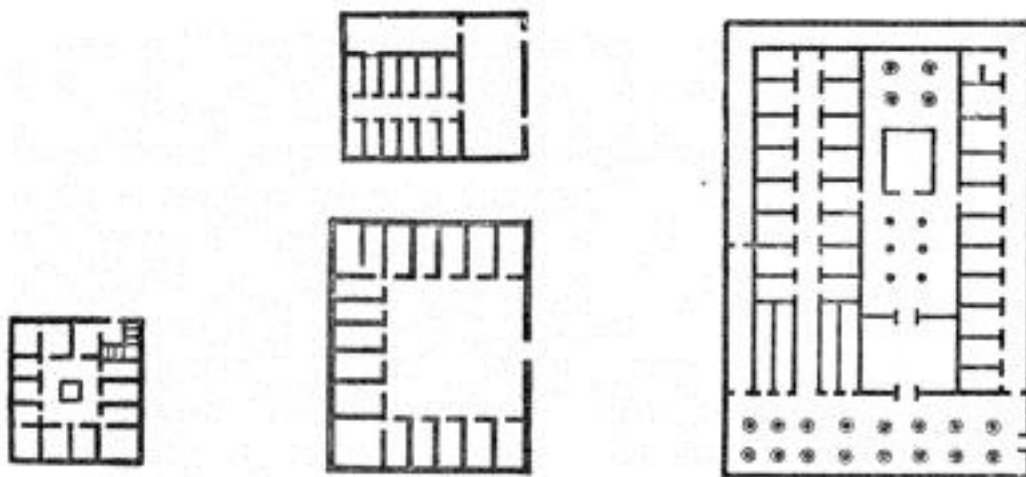


Рис. 14-17.—Планы домов; из книги Уилкинсона, том i, стр. 345.

"Египетские дома строились из необработанных кирпичей, сделанных из суглинка, смешанного с рубленой соломой. Эти кирпичи обычно были в фут длиной и шесть дюймов шириной. Потолки в больших комнатах были из местного или импортного дерева; комнаты поменьше часто были сводчатыми.

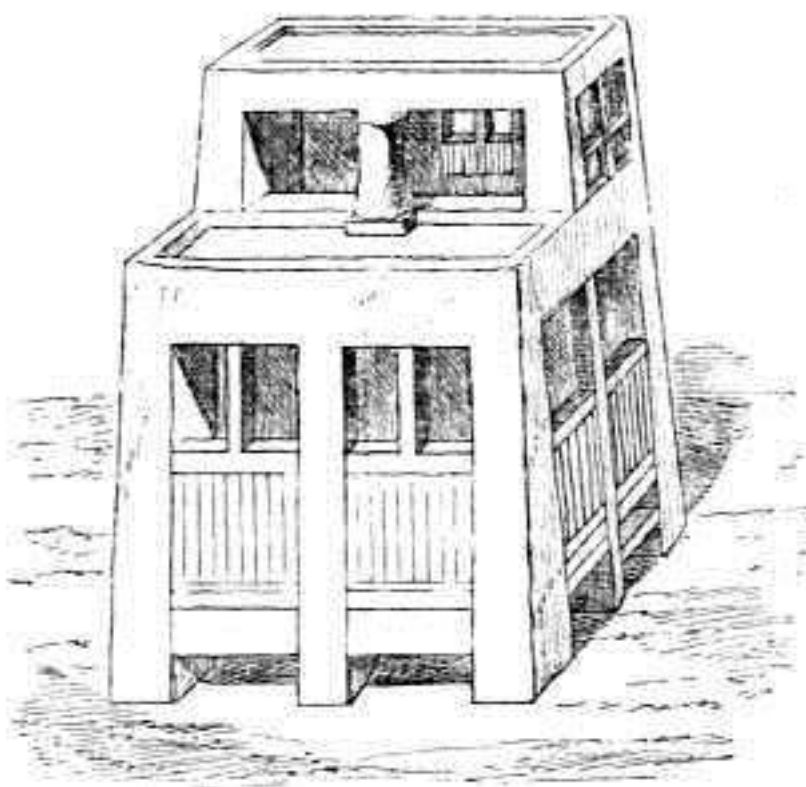


Рис. 18. Предмет мебели в виде домика; Жалюзи.



Рис. 19. Дом с фиванской настенной росписи; из Уилкинсона, і. стр. 361.

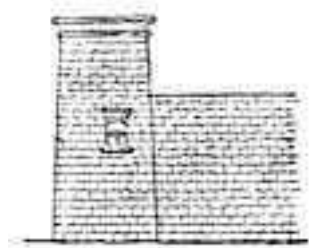


Рис. 20. Дом с башней, с картины; Уилкинсон, і. стр. 361.

"Двери и окна открывались обычно посередине. Они открывались внутрь и крепились с помощью засовов и защелок. На некоторых из них были деревянные замки, подобные тем, которые до сих пор используются в Египте. Большинство внутренних дверей были закрыты просто портьерами из какого-нибудь легкого материала. Для украшения мы должны обратиться к изображениям в высеченных в скале гробницах. Стены домов были покрыты штукатуркой и расписаны религиозными и бытовыми сценами. Галереи и колонны крыльца были окрашены в имитацию камня или гранита. Потолки были покрыты тем, что мы называем арабесками и всевозможными переплетающимися орнаментами, а полы были устланы циновками, сплетенными из разноцветного тростника".[\[30\]](#)

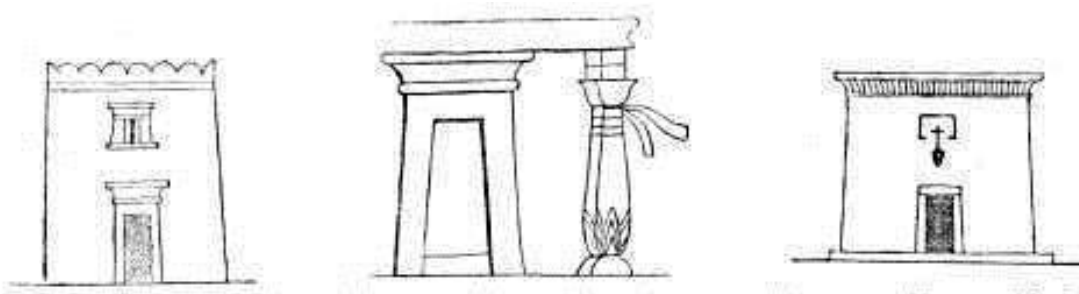


Рис. 21.—Дом с зубчатыми стенами; из Уилкинсона, і. стр. 362.

Рис. 22. Украшенное крыльцо; из книги Уилкинсона, і. стр. 346.

Рис. 23.—Дом с надписью; из Уилкинсона, стр. 32.

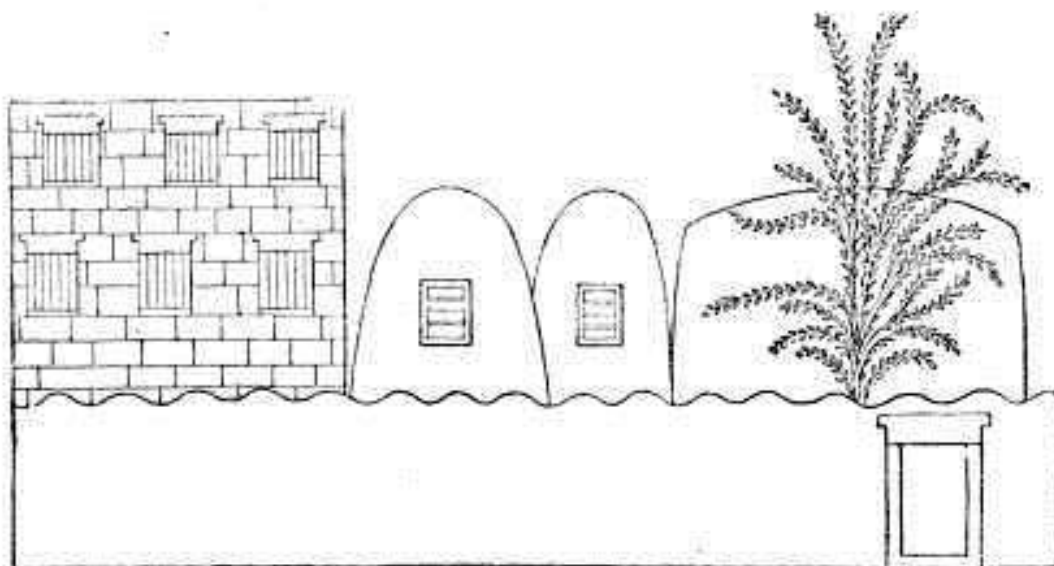


Рис. 24. Дом, склад и сад; из Prisse, стр. 218.

Мы опишем со вкусом подобранную и удобную мебель, стоявшую в этих комнатах, в нашей главе о промышленном искусстве.

Плоская крыша, по-видимому, была универсальной в Египте. Это добавляло дому уюта, обеспечивало приятное место встречи семьи вечером, где они могли наслаждаться видом и свежим бризом, который поднимается на закате. В определенное время года они, должно быть, спали там.^[31] С другой стороны, зернохранилища, амбары и складские помещения почти всегда имели куполообразную форму (рис. 24). Тех, у кого были плоские крыши, похоже, было действительно очень мало. Это мы видим на картине, которая, по-видимому, изображает процесс пивоварения. Египтяне были большими любителями пива (рис. 25). Эти кирпичные своды, должно быть, были очень толстыми и хорошо приспособленными для поддержания той ровной и сравнительно низкой температуры, которая требуется для хранения провизии. На барельефах часто изображены длинные ряды складов, расположенных один за другим. Их количество, без сомнения, должно было дать представление о богатстве их владельца. Некоторые из них, по-видимому, открывались только наполовину по бокам, и к ним вел внешний наклон или лестничный пролет (рис. 26). Набросок, сделанный М. Бургуаном в гробнице в Саккара, показывает нам другую форму зернохранилища. Он (рис. 27) имеет форму каменной бутылки, в нем есть дверь на уровне земли и маленькое окошко выше.^[32]

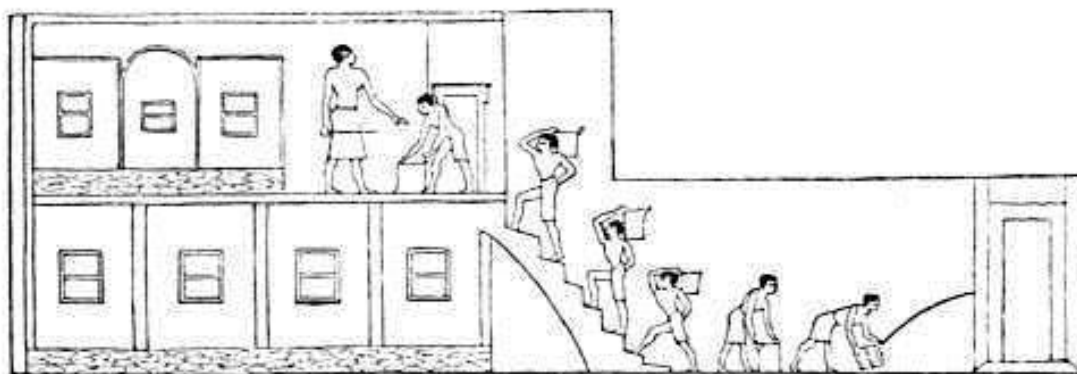


Рис. 25.—Пивоварение, Бени-Хассан; из Шампольона, стр. 398.

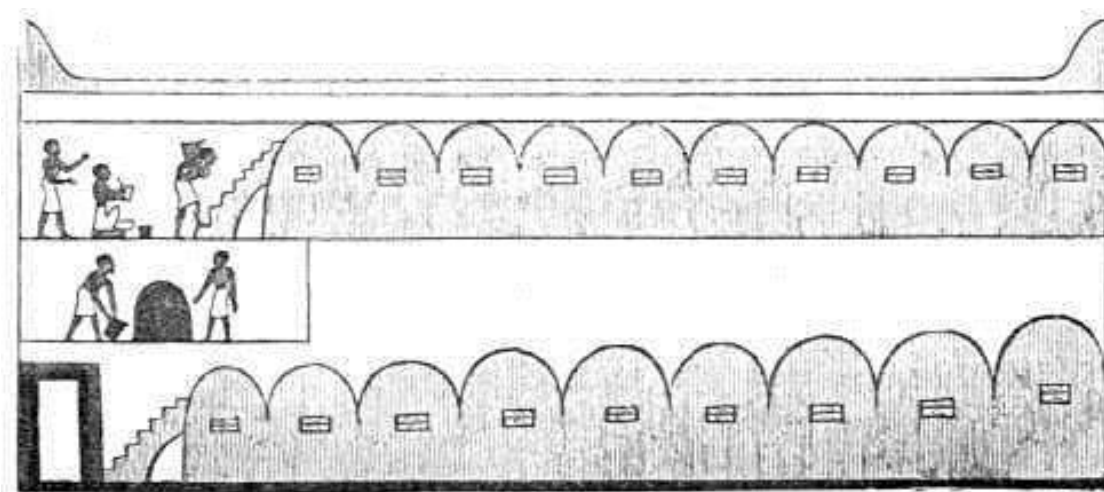


Рис. 26. Зернохранилища, Бени—Хассан; от Уилкинсона.

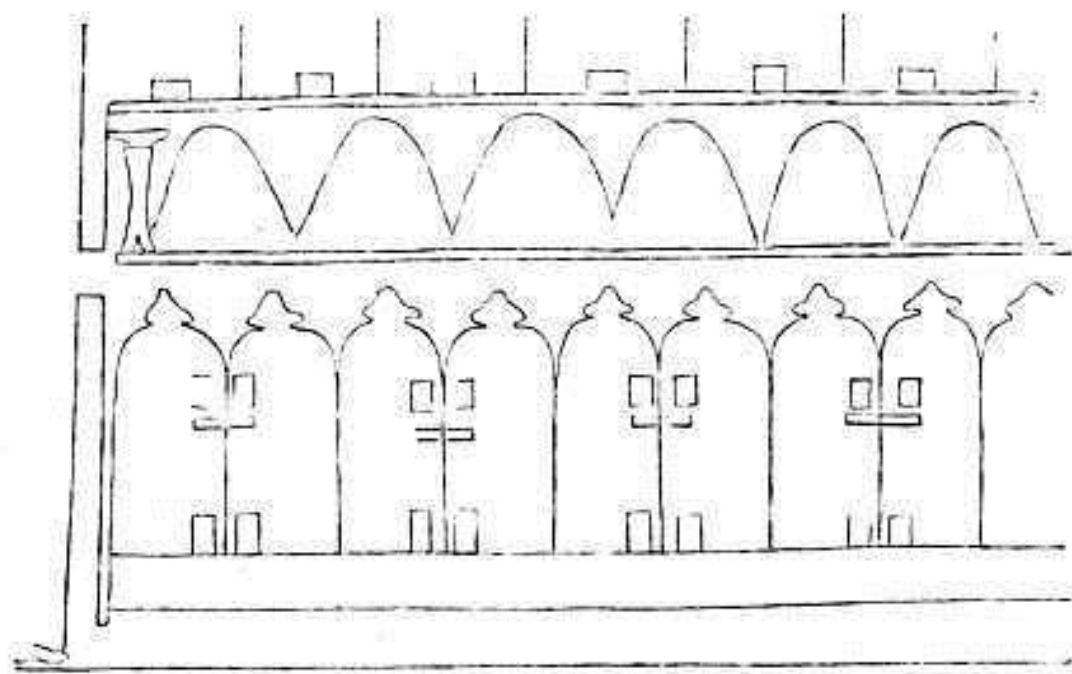


Рис. 27.—Зернохранилища; Саккара.

У египтян были загородные дома так же, как и городские, но структурное устройство в обоих было одинаковым. Жилище крестьянина не очень сильно отличалось от жилища выросшего в городе ремесленника, в то время как виллы богатей отличались от их домов в более богатых кварталах Фив и Мемфиса только более богатым расположением тенистых рощ, парков и искусственных озер. Их рисунки убедительно доказывают, что египтяне развили садоводство на очень высоком уровне; они даже сажали свои самые ценные деревья в горшки, подобные тем, в которые мы сажаем апельсиновые деревья. [33]

§ 4. Военная архитектура.

Древние египтяне оставили нам очень мало произведений военной архитектуры, и все же при их великих фиванских правителях за пределами их собственной страны, должно быть, была построена не одна крепость, чтобы сохранить их превосходство над соседними народами. В более поздние периоды существования империи крепости возводились в дельте и в верховьях ущелий Нила, но, к сожалению, такие работы всегда выполнялись из

кирпича и, как правило, из необработанного кирпича. У египетского архитектора в великом изобилии были под рукой лучшие материалы в мире, за исключением мрамора, и все же они использовались им исключительно для строительства гробницы и храма. Когда речь шла о создании нерушимого жилища для умерших и, таким образом, об увековечении действительности заупокойных молитв и подношений, не жалели "вечного камня"; но когда требовалось выполнить менее важные задачи, довольствовались глиной. Обжиг кирпичей был более быстрым процессом, чем добыча и обработка камня, и если дом или крепость, в которых они использовались, обладали сравнительно небольшой прочностью, заменить их на другие было достаточно легко.

Сырые кирпичи, просто высушенные на солнце, со временем рассыпались и превратились в порошок; высушенные в печи кирпичи были извлечены из руин одного здания для использования в другом. Те немногие опоры или фрагменты стен, которые остались, перепутаны и бесформенны. Несколько каменных блоков, иногда даже одного осколка мрамора, достаточно, чтобы мы могли рассказать историю здания, которое было давно разрушено. Такой обломок может быть единственным сохранившимся фрагментом здания, которому он принадлежал, но он сохраняет отпечаток резца, которым он был изготовлен, то есть вкуса и индивидуальности художника, державшего в руках резец. В случае с кирпичом у нас нет ничего подобного. Кирпичи почти всегда покрывались слоем штукатурки, так что от них ничего не требовалось, кроме того, что они должны были быть нужного размера и определенной твердости. Только по надписям, когда они у них есть, можно определить даты изготовления этих кирпичей; когда их нет, они вообще ничего не говорят нам о прошлом. Иногда кирпичное строение издали имеет внушительный вид, и путешественник приближается к нему, думая, что скоро узнает от него все его секреты. Но после тщательного изучения и измерения он вынужден признать, что потерпел неудачу. На нем нет и следа декора, и это украшение древнего здания, которое говорит нам о его возрасте, характере и назначении. Камень, даже сильно разбитый, позволяет проследить лепнину, но кирпичи ничего не сохраняют; им так же не хватает индивидуального выражения, как гальке, из которой делают буковую гальку.

Даже если бы она дошла до нас в менее фрагментарном виде, военная архитектура Египта была бы гораздо менее интересной, чем архитектура Греции. Последняя страна гористая; почва изрезана долинами и скалистыми холмами; греческие города или, по крайней мере, их цитадели занимали вершины скалистых возвышенностей, которые сильно различались по профилю и высоте. Следовательно, военная архитектура страны демонстрировала большое разнообразие в своих сочетаниях. В Египте конфигурация почвы не была такой, чтобы вызывать какие-либо усилия по изобретению или адаптации. Все города располагались на равнине. Укрепленные посты отличались друг от друга только большей или меньшей протяженностью, высотой и толщиной своих стен. Мы, однако, должны привлечь внимание к остаткам нескольких оборонительных сооружений, которые, подобно тем, что были установлены для охраны ущелий водопадов, были построены в местах, достаточно отличных от тех, которые обычно представлены долиной Нила. В этих случаях мы обнаружим, что египетские строители знали, как приспособить свои военные сооружения к особым требованиям местности.

Египетские города, по-видимому, всегда были окружены укрепленным *кольцом*; в некоторых случаях были найдены остатки таких укреплений, в других история говорит нам, что они существовали. В Фивах, например, насколько нам известно, не было обнаружено никаких следов какой-либо стены. Эпитет Гомера *стогранный* (ἑκατόμυλος) может быть отнесен с одной стороны в качестве доказательства, потому что греческий поэт не знал Египта. Он

описал великую столицу Южной империи такой, какой он ее себе представлял. Гомеровский эпитет допускает и другое объяснение, объяснение, которое не ускользнуло от Диодора,[34] возможно, оно относилось не к воротам города, а к пилонам храмов, и в этом случае его следует переводить как "*Фивы со ста пилонами*" вместо "сто ворот". У нас есть лучшие доказательства существования укреплений вокруг города в описаниях, оставленных нам древними историками осады Птолемея Физкона: город не смог бы сопротивляться в течение нескольких лет, если бы это был открытый город. То же самое было и с Мемфисом. Не раз, как во времена фараонов, так и после персидского завоевания, он играл роль первоклассной крепости. Это был ключ к среднему Египту. Здесь даже было что-то вроде цитадели, которая занимала почти треть города и называлась *белой стеной* (λευκὸν τεῖ_WBR_οος).[35] Это название было дано, как сообщает нам схолиаст Фукидиду, "потому что его стены были из белого камня, в то время как стены самого города были из красного кирпича". Точность этого утверждения может быть подвергнута сомнению. Египтяне возводили свои оборонительные стены такой толщины, какой можно было достичь только из кирпича. Поэтому представляется вероятным, что эти стены состояли из кирпичной сердцевины, покрытой белым камнем. Изучение остатков Гелиополиса навело авторов *Описания Египта* на мысль, что стены этого города также были облицованы обработанным камнем. Даже на самой высокой части стен они обнаружили куски известняка, происхождение которых они не могли объяснить никаким другим способом.

Больше нигде ничего нельзя обнаружить, кроме остатков кирпичных стен, которые всегда были выложены в форме параллелограмма.[36] Толщина этих стен иногда составляет от шестидесяти до семидесяти футов.[37] В некоторых случаях их местоположение можно определить только по незначительному вздутию почвы; однако в Saïs они, по-видимому, сохранили высоту пятьдесят семь футов в некоторых местах.[38] Никаких признаков башен или бастионов обнаружено не было. В Гелиополисе на определенном расстоянии стояли ворота с каменными косяками, покрытыми надписями.[39] Лучше всего из всех этих укреплений сохранился древний город Нехеб, греческая Эйлития, в долине Эль-Каб. Прямоугольник имеет длину 595 ярдов и ширину 516; толщина стен 36 футов.[40] Около четверти всего *ограждения* было разрушено в сельскохозяйственных целях; оставшаяся часть содержит четыре больших ворота, которые расположены не посередине граней, на которые они открываются. На всех картинах, изображающих осады, эти стены изображены с зубчатыми стенами с круглыми вершинами, которые были легко построены из кирпича.

Собственно говоря, единственным фортом, который был обнаружен в Египте, по-видимому, являются руины, известные как *Шоне-эс-Зезиб* в Абидосе.[41] Это прямоугольный двор, окруженный двойной стеной, и он все еще существует в довольно хорошем состоянии к западу от северного некрополя (рис. 28). Рассмотрев множество возможных гипотез, Мариетта пришла к выводу, что это был военный пост, предназначенный для наблюдения за безопасностью некрополя и для наблюдения за караванами, прибывающими из пустыни. В противном случае у разбойничьих племен могло возникнуть искушение воспользоваться любым моментом замешательства для разграбления храма. Существовали любопытные приспособления для защиты от *государственного переворота*. Внутри внешней стены, которая снабжена небольшими воротами, есть крытый ход, опоясывающий весь форт и выходящий на внутреннюю стену. Прежде чем попасть во внутренний двор, противник должен был пройти по узкому и извилистому проходу в толще стены, который был хорошо рассчитан, чтобы обеспечить необходимое время для подготовки на случай внезапного нападения (рис. 29).

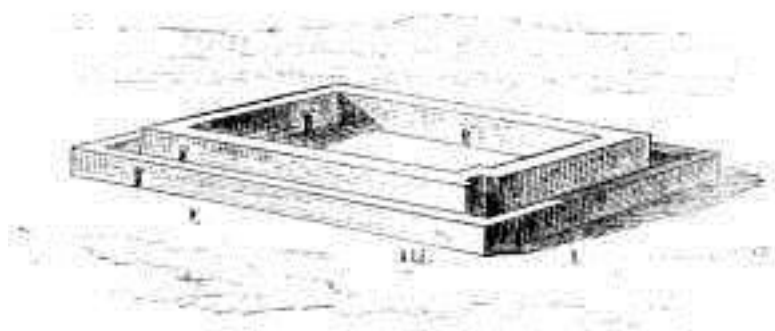


Рис. 28. Военный пост в Абидосе; перспектива с планов и т.д. Мариетты.

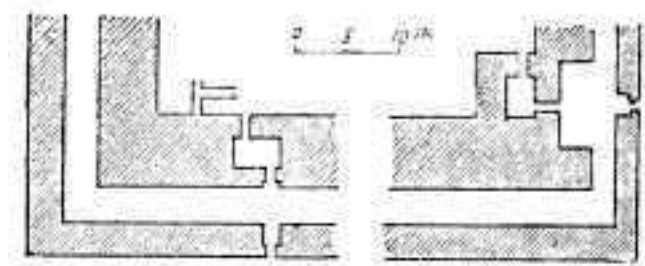


Рис. 29.—Военный пост. План входов; из Мариетты.

Самую любопытную реликвию военной техники египтян можно найти в Нубии. В тридцати семи милях к югу от порогов Вади-Халфа Нил проложил русло через длинную цепь гранитных холмов, которые пересекают долину с востока на запад. По обе стороны русла реки эти холмы поднимаются на некоторую высоту, и поперек ее течения есть несколько отдельно стоящих скал, которые когда-то образовывали естественную плотину, но между которыми теперь безудержно течет вода. Навигация возможна только среди этих порогов во время паводка. Следовательно, это место в русле реки было хорошо приспособлено для того, чтобы стать воротами Египта и быть укрепленным против вторжений южных племен. Во времена первой Фиванской империи фараоны двенадцатой династии провели национальную границу в этом месте и решили утвердиться там силой. Третий Усуртесен, по-видимому, построил две крепости, значительные остатки которых сохранились до сих пор. В каждой крепости был храм и множество домов. Лепсиус дает название *Кумме* зданию на правом берегу и оставляет за собой название *Семне*, которое обычно применялось ко всей группе, только для здания на левом берегу.

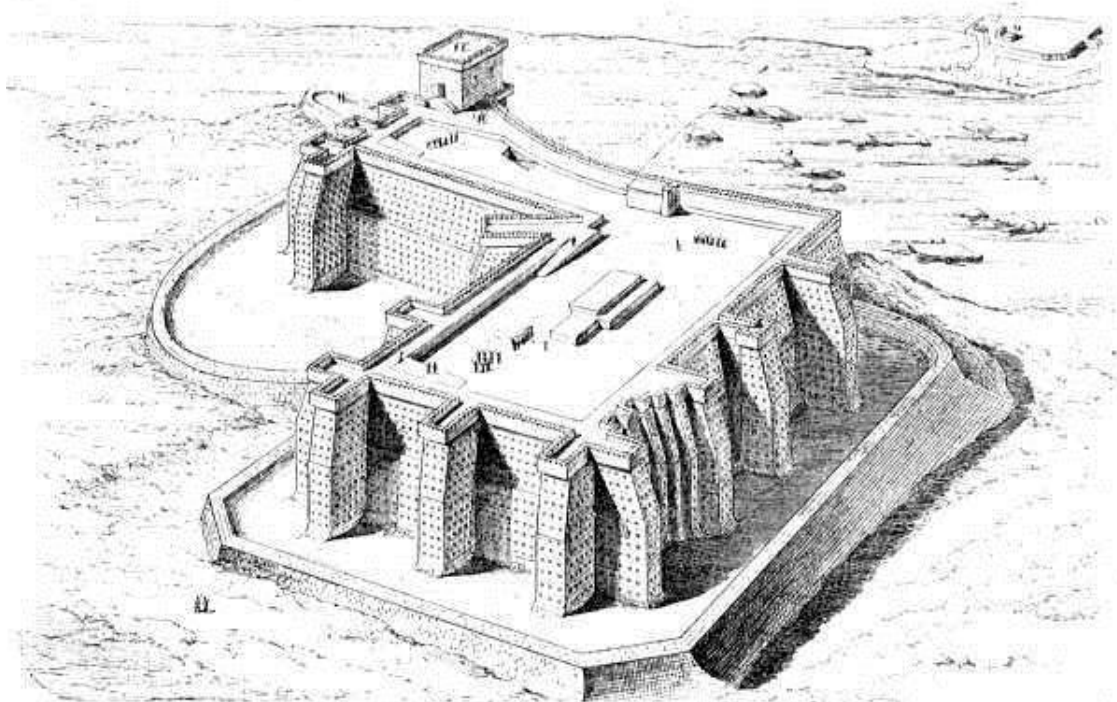


Рис. 30. Вид крепости Семне с высоты птичьего полета; отреставрирован Чарльзом Чипьезом.

Для нашего восстановления (рис. 30) нам пришлось очень мало полагаться на догадки.^[42] Единственный полет фантазии, которому мы позволили, проявляется в дополнительной высоте, которую мы придали башне в северо-восточном углу здания. Нам казалось вероятным, что в какой-то момент на такой высокой террасе должен был появиться бельведер или сторожевая башня для облегчения надлежащего наблюдения за окрестностями. В остальном мы просто восстановили верхнюю часть сооружения и восстановили глубину рва, который был засыпан в результате падения парапетов. Линию стен и бастионов можно легко проследить, за исключением одного места на южной стороне, где имеется широкий пролом. Разрушение только этой части стены и расчистка земли, на которой она стояла, наводят на мысль, что она была разрушена человеком, а не временем. Вполне вероятно, что крепость была взята каким-нибудь эфиопским завоевателем, Сабако или Тахракой, и что он позаботился о том, чтобы привести ее укрепления в негодность таким образом, чтобы их было нелегко отремонтировать.

Наш вид на форт показывает его таким, каким он, должно быть, выглядел с холма в Ливийской цепи на юго-западе. Инженер приложил все свое мастерство, чтобы сделать замок неприступным со стороны пустыни. Атаковать фланг, обращенный к реке, было невозможно; с этой стороны стены упирались в отвесные скалы, отвесно поднимавшиеся из порогов Нила.

Очертания стен представляли собой многоугольник, похожий на заглавную букву L. Главный рукав был перпендикулярен течению реки. Его плоская вершина (см. Рис. 30) имел размеры примерно 250 на 190 футов. Внутри можно было попасть через узкий проход в толще каменной кладки, вход в который вел по наклонной плоскости. Вход не виден на нашем рисунке, но показан наклон, который к нему ведет. Стены с трех сторон, обращенных к суше, были от пятидесяти до восьмидесяти футов в высоту, в зависимости от рельефа. Их толщина увеличилась с двадцати шести футов у основания до примерно двенадцати или тринадцати на вершине. Внешне их верхние части опускались назад таким образом, что никакая

лестница, какой бы высокой она ни была, не помогла бы добраться до парапета. Аналогичное расположение мы находим на стенах крепости, представленной в Бени-Хассане (рис. 31).[43]

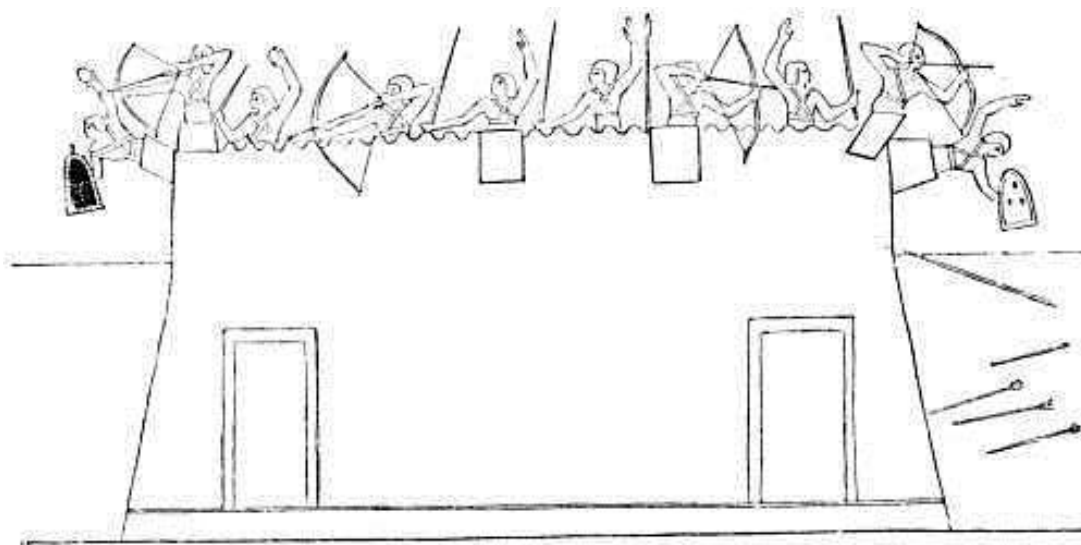


Рис. 31. — Осажденный форт Бени-Хассан; из Шампольона, стр. 379.

Стены Семне были укреплены, как конструктивно, так и с военной точки зрения, выступающими контрфорсами или небольшими бастиями со всех сторон, за исключением той, которая выходила к реке. Этим контрфорсов было двенадцать или тринадцать в количестве и от шести до восьми футов шириной в верхней части. Во входном углу, обращенном на северо-запад, есть длинный диагональный контрфорс, с помощью которого инженер или архитектор одновременно экономил материал и наиболее эффективным образом защищал слабую часть своего сооружения. Выступающие углы *окружения* были защищены двойными башнями, очень удачно расположенными так, чтобы контролировать ров. Симметричной закономерности здесь не больше, чем в погребальных и религиозных сооружениях Египта. Навесная стена между двумя башнями на южной стороне разбита на небольшие контрфорсы различной степени выраженности, вместо того чтобы быть спланированной по прямой линии, как остальные.

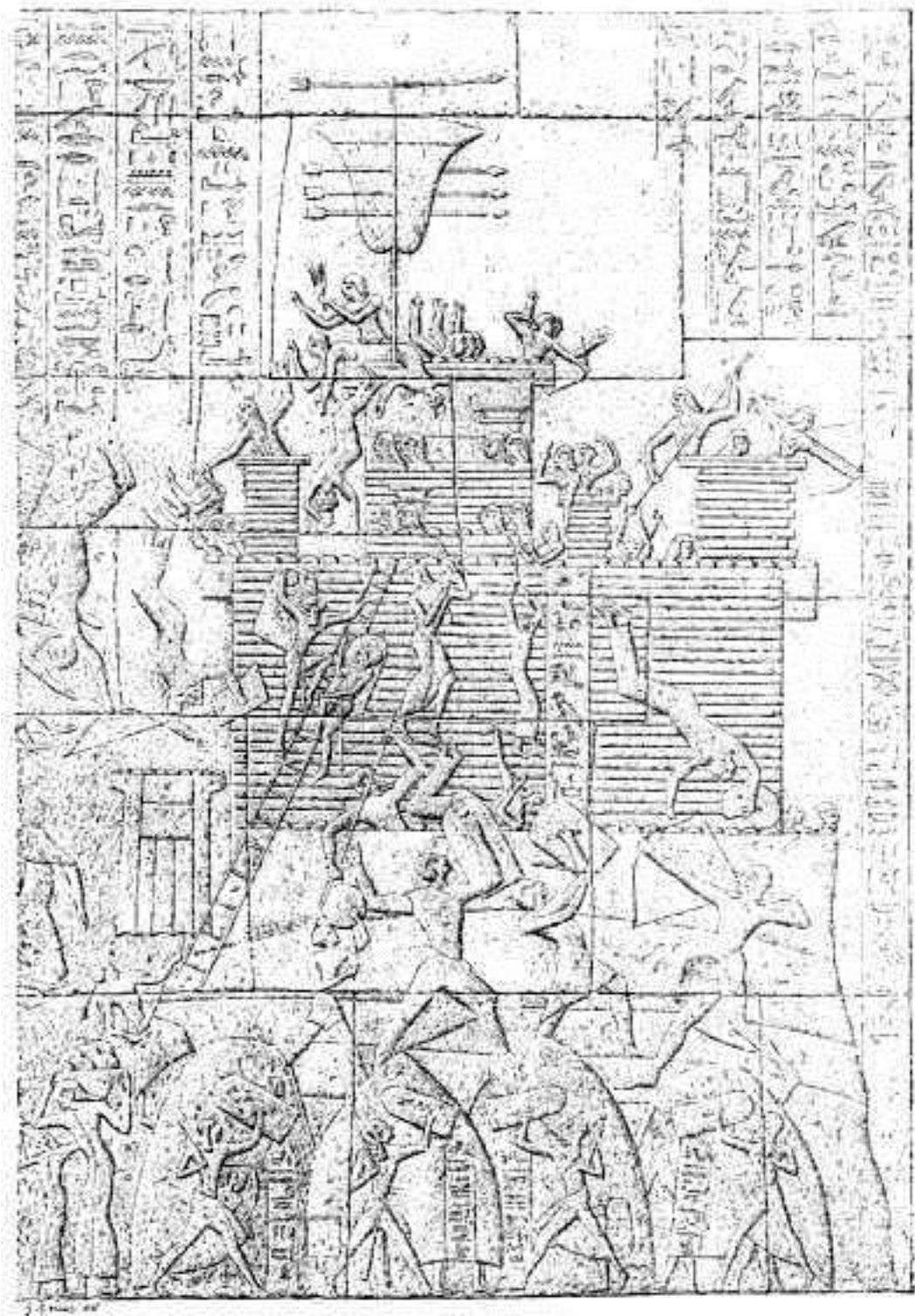


Рис. 32. Осада крепости; из Рамессеума, Фивы.

Когда крепость готовилась к обороне, парапеты, возможно, были снабжены деревянными конструкциями, выполнявшими роль машикулей, с которых осажденные могли метать дротики и камни и выпускать стрелы во врага, пытающегося взобраться на стены или пробить их. Барельеф в Фивах, изображающий осаду крепости, по-видимому, указывает на то, что парапеты были увенчаны какими-то деревянными опорами (рис. 32).^[44]

Стены были окружены рвом шириной от 95 до 125 футов. Сейчас мы не можем сказать, какой могла быть его глубина, но, похоже, он был заасфальтирован. Контрэскарп и некоторые

части откоса были облицованы камнем, тщательно отполированы и закреплены таким образом, чтобы увеличить трудность подхода. Более того, корона гласиса и сам широкий гласис также были облицованы камнем. Все это образовывало первую линию обороны, которая должна была быть уничтожена до того, как нападавшие смогут добраться до самого места со своими машинами. Внешняя линия рва не повторяет все неровности *ограждения*, ее контур такой же, как у навесной стены, за исключением башен или контрфорсов. Ширина последнего с лицевой стороны составляет около шестидесяти четырех футов. На восточной стороне нет ни рва, ни гласиса, где пороги Нила делают их ненужными.

Мы не должны забывать привлекать внимание к любопытному способу постройки корпуса форта. Он сложен из необработанных кирпичей, скрепленных горизонтально и с довольно узкими интервалами кусками дерева. Расположение этих балок можно легко узнать, поскольку они сгнили и оставили каналы в кирпичной кладке. Убедитесь, что отверстия, которыми прокалываются стенки, расположены на одинаковом расстоянии друг от друга (см. рис. 30) были вызваны таким образом, в этом нет сомнений, особенно поскольку было найдено несколько фрагментов дерева, которые сохранили столетия. Было установлено, что эти фрагменты принадлежат пальме *дума*, которая очень распространена в Верхнем Египте и до сих пор встречается в Нубии.

Нам нет необходимости останавливаться на другой крепости — на правом берегу. Ее можно увидеть вдалеке при восстановлении Семнеха. Будучи построен на скалах, которые были со всех сторон труднодоступны, он не требовал каких-либо очень сложных работ. Он состоял из *ограждения*, охватывающего неправильной формы квадрат около 190 футов в каждую сторону. У него было всего несколько выступающих контрфорсов; их было всего два на северо-востоке, по направлению к горам, и один, очень крутой, на юго-западе, возвышающийся над рекой. Там не было места для широкого рва. Но на расстоянии тринадцати футов от стен находился гласис, подобный тому, что был в Семне. У него была такая же облицовка из полированного камня, но из-за неровностей скалы высота его вершины значительно различалась, а склон был очень крутым, почти вертикальным. Следы контрэскарпа следовали за следами *ограждения*, включая контрфорсы. Более того, в своих северном и южном углах он проходил по линии, которая примерно напоминала бастионы современного укрепления. Его структура была аналогична структуре Семнеха.

Лепсиус без колебаний приписывает оба этих форта Усуртесену III, чье имя встречается на всех соседних скалах и которому, наряду с божествами юга, поклонялись в Семне.^[45] Таким образом, согласно общепринятой в настоящее время хронологии, они должны были бы датироваться двадцать седьмым или двадцать восьмым веком до н.э. В любом случае они не могут быть позже времен Тутмоса III, который в течение семнадцатого века до н.э. восстановил храмы, которые они окружают, и покрыл их стены своими изображениями и царскими картушами. Даже если мы признаем, что эти два замка не старше последней названной эпохи, нам все равно придется отдать Египту должное за обладание древнейшими образцами военной архитектуры, а также древнейшими храмами и древнейшими гробницами.

ГЛАВА II.

СПОСОБЫ ПОСТРОЕНИЯ, ПОРЯДКИ, ВТОРИЧНЫЕ ФОРМЫ.

§ 1. Необходим анализ архитектурных форм.

Теперь мы описали гробницу, храм и дом в древнем Египте. Мы попытались определить характер их архитектуры и показать, как ее формы определялись религиозными верованиями, социальным положением и нравами нации, а также климатом страны. Поэтому мы остановились на самых важных архитектурных творениях народа, который первым проявил настоящий вкус и чувство к искусству.

Чтобы дать полное представление о египетском искусстве и о ресурсах, имеющихся в его распоряжении, мы должны теперь разобрать эти здания по частям и показать элементы, из которых они были составлены. Богатое разнообразие опор, многочисленные "порядки" столбов и колонн, методы, используемые для украшения и освещения, должны быть изучены каждый отдельно. Мы начали с рассмотрения их с синтетической точки зрения, но должны закончить методическим анализом. Только из такого анализа мы можем получить необходимые материалы для исчерпывающего сравнения искусства Египта с искусством народов, которые пришли ей на смену на исторической арене. Изучение египетских останков переносит историка в более отдаленные времена, чем те, которые могут быть достигнуты в случае любой другой страны, и все же он далек от того, чтобы добраться до первых истоков египетской цивилизации. Несмотря на свою огромную древность, самые древние из сохранившихся памятников переносят нас в лоно общества, которое давно вышло из состояния первобытного варварства. Столетия, на протяжении которых строились пирамиды и мастабы Мемфисского некрополя, имели за собой долгое и насыщенное прошлое. Хотя у нас нет никаких реликвий того прошлого, мы можем до некоторой степени угадать его характер по впечатлению, которое он производил на вкус и фантазию последних эпох. Определенные эффекты, которые очень любили художники Мемфиса, можно объяснить только привычками, выработанными на протяжении долгих веков. В формах и мотивах, использованных египетскими архитекторами, мы найдем не один пример этих пережитков предыдущей стадии развития, таких как формы, соответствующие дереву или металлу, используемые в камне, и детские методы строительства, увековеченные без какой-либо другой видимой причины.

§ 2. Материалы.

В нашем объяснении общего характера египетской архитектуры мы уже перечислили основные материалы, из которых она использовалась, и указали на модификации, возникающие в результате выбора того или иного из этих материалов. Здесь нам не следовало бы возвращаться к этой теме, если бы не ошибочное представление, получившее широкое признание.

Люди видели несколько гранитных обелисков, стоящих в двух или трех европейских столицах, и слишком часто приходили к поспешному выводу, что египтяне строили почти исключительно из гранита. Дело в том, что в Египте есть только одно здание, корпус которого сделан из гранита, и это древний храм в Гизе, который называется *Храмом Сфинкса* (рис. 202 и 203, т. i.). Даже там крыша и облицовка стен были из алебаstra. Гранит использовался, как правило, только там, где требовался очень отборный и дорогой материал. Он использовался, когда определенным частям здания требовалось придать больше благородства и красоты, чем остальным. Так, в великом храме в Карнаке есть несколько небольших помещений, называемых *Гранитными камерами* (рис. 215, Н, том i), в которых использовался только рассматриваемый материал. В других помещениях того же здания он использовался лишь случайно. В пирамиде Хеопса облицовка Большой галереи выполнена из гранита.^[46] Во многих фиванских храмах он использовался для оснований колонн, порогов, косяков и

перемычек дверей. Он также использовался для изготовления изолированных объектов, таких как дарохранильницы, монолитные статуи, обелиски и саркофаги. Огромное количество гранита, которое Египет добывал от начала до конца из каменоломен в Сиене, предназначалось в основном для скульптора. Отделочные материалы для архитектора поступали в основном из карьеров известняка и песчаника. Иногда мы находим здание, полностью построенное из того или иного материала, иногда они используются бок о бок. "Великий храм в Абидосе построен частично из известняка, очень мелкого по зерну и превосходно приспособленного для скульптуры, а частично из песчаника. Песчаник использовался для колонн, наличников и дверных рам, а известняк - для всего остального".[47]

Кирпичи в значительной степени использовались египтянами. Они делали их из нильской грязи, смешанной с измельченной соломой, - сочетание, которое упоминается в библейском повествовании о лишениях, выпавших на долю израильтян. "И повелел фараон в тот же день надсмотрщикам над народом и их начальникам, говоря: не давайте больше народу соломы для изготовления кирпичей, как прежде; пусть они идут и собирают солому для себя. И рассказ о кирпичах, которые они делали до сих пор, вы должны изложить на них; вы ничего не должны уменьшать в них, ибо они бездействуют".[48]

Это производство отличалось чрезвычайной быстротой — превосходную кирпичную кладку можно было найти практически в любой точке долины Нила. Неопытный рабочий может легко изготовить тысячу кирпичей в день; после недельной практики он может сделать тысячу двести, а при сдельной оплате - до тысячи восьмисот в день.[49] Иногда считалось достаточным высушить на солнце; в результате получался необработанный кирпич, который обладал немалой прочностью и выносливостью в таком климате, как Египет. Когда требовался обожженный кирпич, операция была немного сложной, поскольку каждый из них должен был пройти через печь. Египетский кирпич обычно был очень большим. Размеры пирамиды в окрестностях Мемфиса составляют в среднем 15 дюймов в длину, 7 дюймов в ширину и 4-3/4 дюйма в толщину.[50] После начала фиванской эпохи на них часто наносился королевский овал — поскольку на римских кирпичах были выбиты имена консулов — и, таким образом, они сохранили даты возведения зданий, частью которых они являются (рис. 33).[51]



Рис. 33. Кирпич с королевскими овалами; из Прис.

Таким образом, мы видим, что египтяне не испытывали недостатка в превосходных строительных материалах гранильного производства. С другой стороны, они были очень

плохо обеспечены хорошей древесиной. До завоевания Сирии они, должно быть, были почти полностью ограничены своими местными лесами. Лучшими из них были *Acacia nilotica*, или камедная акация, и *Acacia lebhak*, но ни у одного из этих деревьев не было балок какого-либо размера. Древесина платана была слишком мягкой; один только ее корень был достаточно твердым для использования.[52] И все же за неимением лучшей древесины ее иногда использовали. То же самое можно сказать и о финиковой пальме, из ствола которой были сделаны столбы и стропила, а иногда и очень плохие доски для пола. В период расцвета фиванского господства древесину для таких зданий, как павильон в Мединет-Абу, должно быть, привозили из Сирии за большие деньги. Фиванские князья, как и правители Ниневии в более поздние времена, без сомнения, заставили финикийцев, которые были их вассалами, проредить кедровые леса Ливана в своих интересах. В менее важных сооружениях плотникам и столярам приходилось делать все возможное из древесины, поставляемой их собственной страной. Трудности, с которыми они сталкивались при заготовке хороших досок, в какой-то степени объясняют тщательность, с которой они относились к своим изделиям из дерева. Они изобрели сложную систему "укладки паркета", сочетающую вертикальные и горизонтальные полосы с декоративными элементами, чтобы избежать ненужной траты даже самого маленького кусочка материала. В чем-то эта работа напоминает потолки, дверные проемы и панели современного арабского дома *мушараби* в Каире. Принцип один и тот же в обоих случаях, хотя декоративные линии несколько отличаются; схожие потребности предполагают использование схожих процессов.[53]

§ 3. Конструкция.

Несмотря на плохое качество египетской древесины, самые ранние строительные работы, предпринятые предками этого народа, были сделаны из дерева. Их жилища не могли сильно отличаться от тех, которые путешественник еще встречает в Нубии. Это хижины со стенами, сделанными из переплетенных пальмовых ветвей и обмазанными сверху глиной и соломой. Их крыши представляют собой ветви или доски того же дерева, уложенные горизонтально поперек. В Нижнем Египте, на берегах озера Мензале, хижины людей построены из длинных и толстых вязанок тростника. Там, где дров было в избытке и дождя боялись меньше, чем солнечного зноя, первым жилищем была хижина из веток. Изготовление кирпичей требовало гораздо больше терпения, расчета и усилий, чем сажать в землю несколько веток и сплести их вместе.

Мы не хотим утверждать, что земля в виде кирпичей или щебня не очень скоро вошла в обиход, когда люди начали строить себе убежища, но представляется несомненным, что деревянное строительство было развито раньше любого другого. Она была первой, кто нацелился на орнамент и продемонстрировал все, что можно было бы назвать стилем. Это подтверждается тем фактом, что самые древние работы из камня сами по себе не имеют соответствующего характера; такими декоративными качествами, которыми они обладают, они обязаны имитации работ из менее прочного материала.

В качестве примера этого мы можем привести саркофаг Микерина. У этого саркофага была короткая, но полная приключений карьера после его открытия полковником Говардом Вайсом в 1837 году. Тогда он был пуст, но в состоянии идеальной сохранности, за исключением крышки, которая была сломана, но могла быть легко восстановлена. Драгоценную реликвию извлекли из пирамиды и погрузили вместе с деревянным гробом царя на борт торгового судна в Александрии. Во время ее путешествия в Англию корабль потерпел крушение у Картагены, и саркофаг был утерян. Гроб всплыл и был спасен. К счастью, саркофаг был точно нарисован, и мы можем представить его в перспективе, составленной с высот Перринга (рис. 34).

По его внешнему виду никто бы не догадался, что этот саркофаг был сделан из базальта. Все его формы соответствовали только деревянной конструкции. Каждая из его более длинных сторон была разделена на три отсека четырьмя группами крошечных пилястр, незначительных по рельефу, и увенчана своего рода антаблементом, образованным из четырех поперечных элементов, неравных по длине и рельефу. Нижние части трех отсеков состоят из своеобразной фальшивой двери с очень сложными косяками. Над ним имеются глубоко вырезанные углубления с поперечными перекладинами, напоминающие окна, а еще выше по всей длине саркофага проходит ряд выступов. Маленькие пилястры разделены узкими панелями, которые заканчиваются орнаментом, который легко можно вырезать в дереве резцом, а именно двойным листом лотоса, который так часто встречается в более древних гробницах.

Торцы саркофага были похожи на боковые стенки, за исключением того, что в них было только одно отделение. Углы и верхний край, за исключением крышки, вырезаны в виде цилиндрической формы, которая напоминает закругленные и стянутые углы деревянного футляра. Верхняя часть всего комплекса, смелый карниз, является единственным элементом, который нелегко отнести к традициям деревянного строительства.^[54]

Первая идея, подсказанная конструкцией этого саркофага, - это большой деревянный сундук. Однако, когда мы присматриваемся к нему повнимательнее, имитация дверей, окон и других деталей склоняет нас к мысли, что его создатель думал о воспроизведении привычного облика деревянного дома. В таком случае мы должны иметь в виду сокращение здания, относящегося к закрытой категории *сборных* конструкций. Именно благодаря изучению имитационных работ такого рода и сравнению друг с другом форм, первоначально задуманных плотниками и столярами, а впоследствии использованных в каменной архитектуре, в нашей главе об общих принципах египетского строительства мы смогли попытаться восстановить то, что может быть принято за тип ранней деревянной архитектуры (рис. 83, том i).

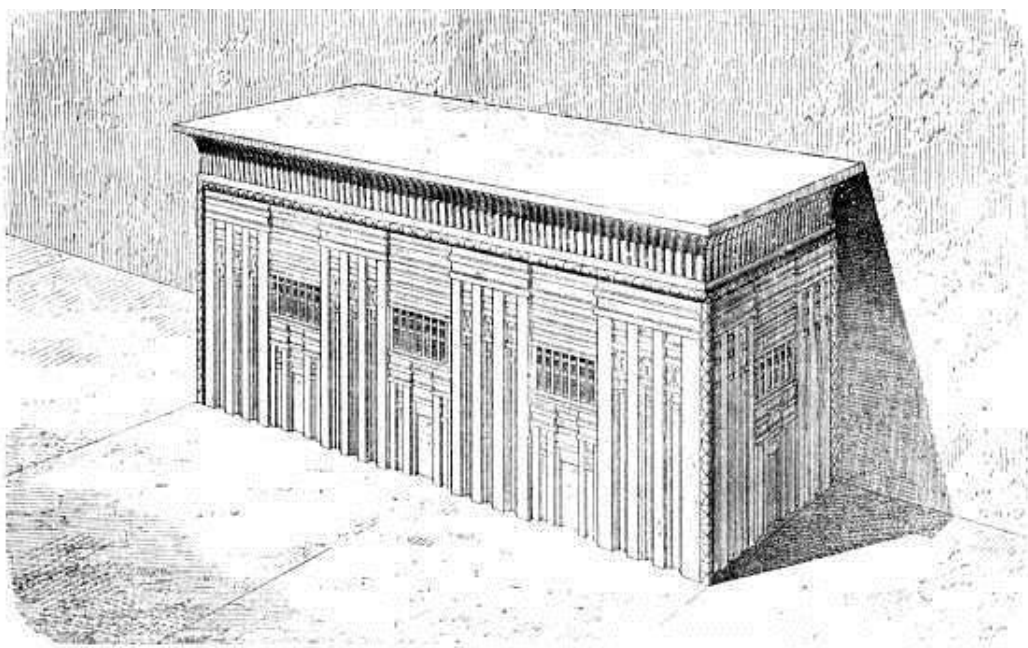


Рис. 34.—Саркофаг Микерина. Нарисован в перспективе с возвышенностей Перринга.

Приведенные выше наблюдения могут быть с равной справедливостью применены к саркофагу Ху-фу-Анха, изображенному на стр. 183, 184, том i. Он относится к тому же периоду и демонстрирует то же расположение панелей и закруглений, тот же орнамент в виде листьев лотоса и ту же имитацию зарешеченного окна. Наверху нет карниза или ущелья, но верхняя часть плоских боковин украшена перпендикулярными канавками, которые находятся в углублении карниза в другом месте. В дереве этот орнамент, который был хорошо приспособлен для придания богатства карнизу за счет отбрасываемых им теней, можно было легко выполнить с помощью выемки; так что даже если само углубление не было заимствовано из деревянной конструкции, его орнамент вполне мог возникнуть таким образом.

Если потребуются дополнительные доказательства имитационного характера этой ранней каменной архитектуры, мы найдем их на двери гробницы (рис. 35). Ничто не может быть яснее, чем то, как перемычка приобрела свой особый характер. Она образована из толстой плиты, зацепленной с каждого конца за вертикальные каменные балки, образующие косяки. Эта плита выступает за косяки и заканчивается глубоким желобом, который отделяет их от стен. Под перемычкой, в тени, которую она отбрасывает, находится другая, более любопытная плита; по форме она представляет собой толстый цилиндр, соответствующий по длине ширине двери. В уже упомянутом глубоком пазу указаны концы шпинделей или цапф, на которые он опирается. На самом деле они находятся не на своих местах: они расположены слишком близко к фасаду здания. Рабочему пришлось бы сделать канавки очень глубокими, чтобы показать их на своих местах, и поэтому он удовлетворился намеком на них с достаточной ясностью, чтобы те, кто их видел, поняли, что они означают.

Перед нашими глазами нет ни одной деревянной модели, которая была бы знакома каменщику, вырезавшему эти двери, но все же мы можем легко увидеть происхождение форм, которые мы только что описали. Цилиндр представлял собой круглую балку из акации или пальмы, к которой была прибита циновка или полоска какой-нибудь ткани. С помощью спиралей в канавке сбоку цилиндр можно было заставить вращаться, и таким образом занавеска легко поднималась и опускалась. Таким образом, эти любопытные формы сразу становятся понятными, если мы отнесем их к деревянным конструкциям, которые когда-то были в изобилии, но теперь исчезли. Нет ничего сложнее, чем найти объяснение им в формах, соответствующих камню или граниту. Какую пользу мог бы принести такой цилиндр, если бы он был выполнен из любого из этих материалов? Он не мог бы вращаться, и глубокие боковые канавки, которые имеют такое очевидное применение в деревянном здании, были бесполезны.

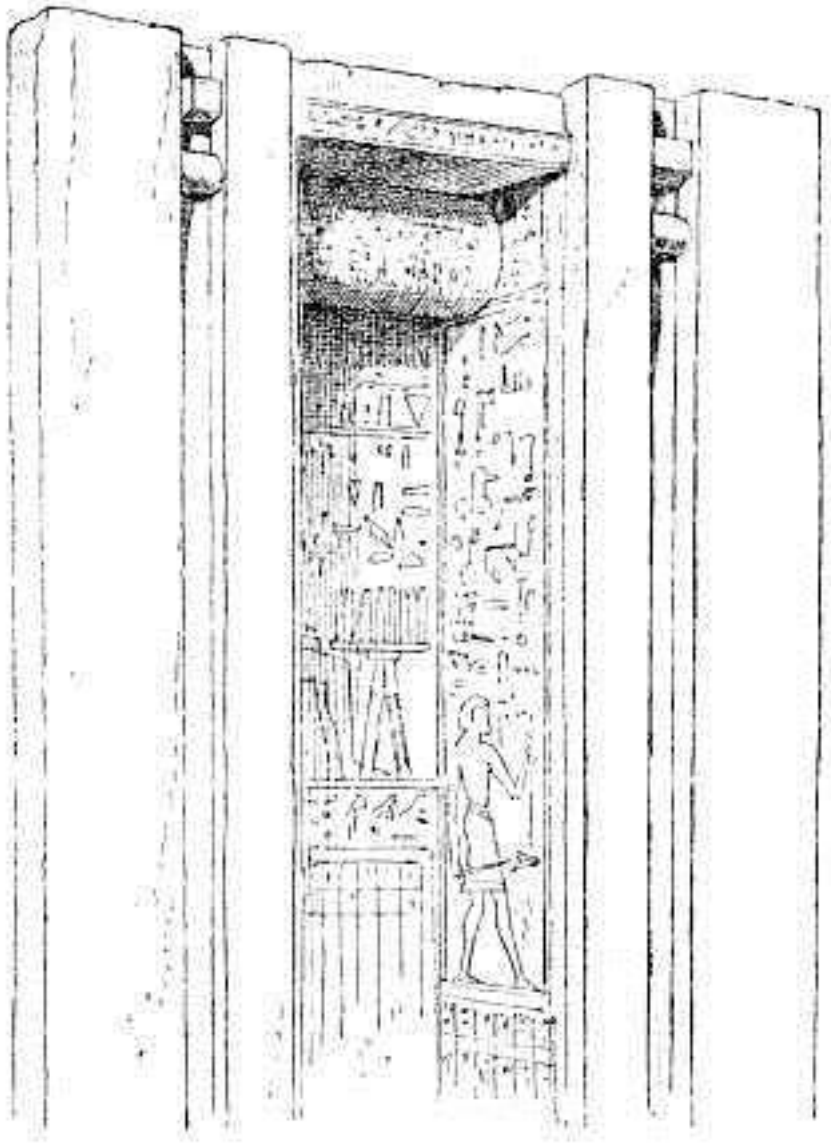


Рис. 35. Дверь гробницы в Саккара; нарисована Бургуаном.

Мы находим, что эти черты повторяются на прямоугольной стеле четвертой династии, которую мы воспроизводим на странице 61. На рис. 37 мы приводим некоторые детали в более крупном масштабе. В верхней части этой стелы изображены два мотива, которые с первого взгляда можно распознать как заимствованные из плотницкого дела. Первый из них - это ряд шестиугольных шпилек, образующих своего рода фриз над пилястрами. В деревянном оригинале они, должно быть, были сформированы из шести небольших кусков дерева, закрепленных вокруг шестиугольного центра. Восточные краснодеревщики и по сей день украшают потолки и деревянные панели таким же образом. Что-то подобное, несомненно, существовало в том океле, чьи изящно украшенные стены вызвали такое восхищение посетителей выставки 1867 года. То же самое можно сказать и о ряду заготовок, образующих верхний элемент фриза, которому было придано нечто вроде яйцевидной формы за счет закругления их верхних концов. О том же источнике вдохновения свидетельствуют и другие детали этого памятника, к которому время отнеслось с необычайной нежностью.

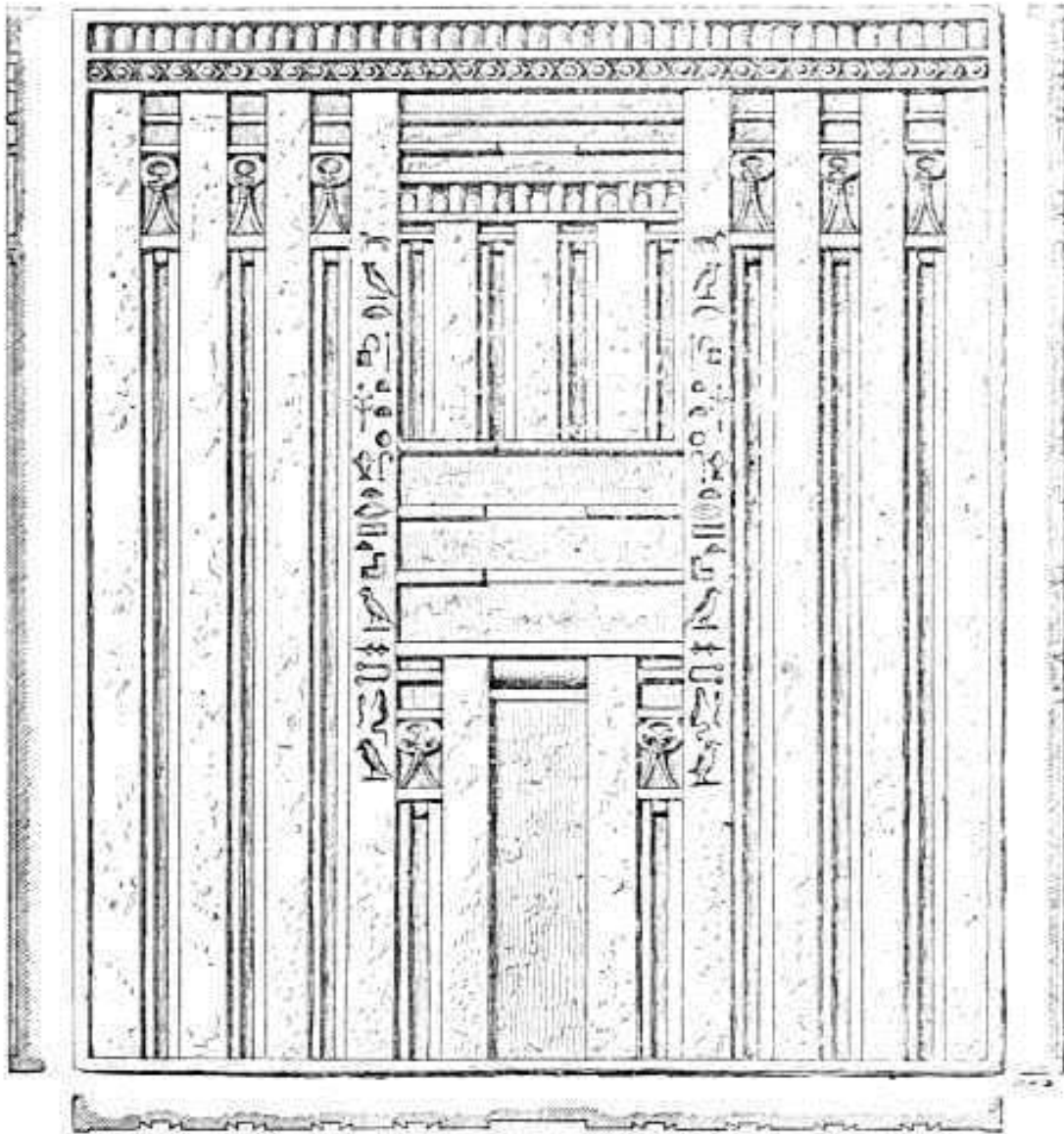


Рис. 36.—Стела 4-й династии; нарисована Бургуаном.

В Гизе и Саккаре были найдены гробницы, которые относятся ко второй и третьей династиям. Король Персен, чье имя встречается в некоторых надписях на этих гробницах, принадлежит к тому отдаленному периоду. Во многих из этих гробниц потолок украшен резьбой, изображающей стволы пальм; воспроизведены даже шероховатости коры. Большинство гробниц, в которых были замечены эти детали, находятся под землей, но их также можно обнаружить в камере в гробнице Ти. Вполне вероятно, что если бы до нас дошло больше мастаб с неповрежденными крышами, мы нашли бы множество примеров такого рода украшений.[\[55\]](#)

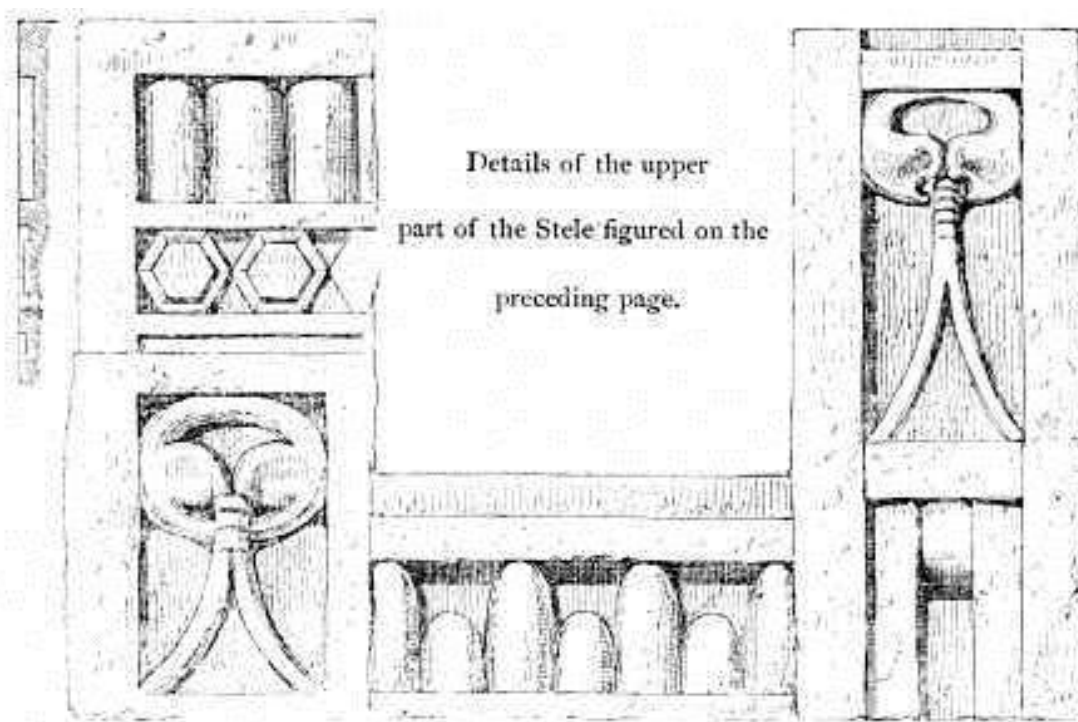


Рис. 37. Детали верхней части Стелы, изображенные на предыдущей странице. —Стела 4-й династии; нарисована Бургуаном.

Наши фигуры 38 и 39 взяты из другой гробницы и демонстрируют разновидности того орнамента, который повсеместно используется в качестве украшения упомянутых нами панелей. В своей наиболее аккуратной форме он состоит из двух лепестков, соединенных лентой, которая позволяет отчетливо видеть глубокую щель, характерную для листьев всех водных растений.

Этот мотив, по-видимому, имел особую ценность в глазах египтян. Его также находят в гробницах в Фивах, и его постоянство, возможно, объясняется ассоциацией лотоса с идеями нового рождения и воскресения.^[56] При Рамзесе и их преемниках это было, за исключением вертикальных и горизонтальных канавок (рис. 201, том i.), единственное напоминание о деревянном строительстве, сохранившееся в каменной архитектуре. На дверях вырубленных в скале гробниц в Фивах не обнаружено ни следов круглой балки, ни каких-либо других характерных черт столярной резьбы по камню ранних времен. Египетские архитекторы к тому времени научились использовать камень и гранит так, как подсказывали их собственные возможности. Однако по изображениям, сохранным для нас барельефами, мы видим, что деревянное сооружение сохранило характер, который был присущ ему в первые дни существования Древней империи (рис. 40).

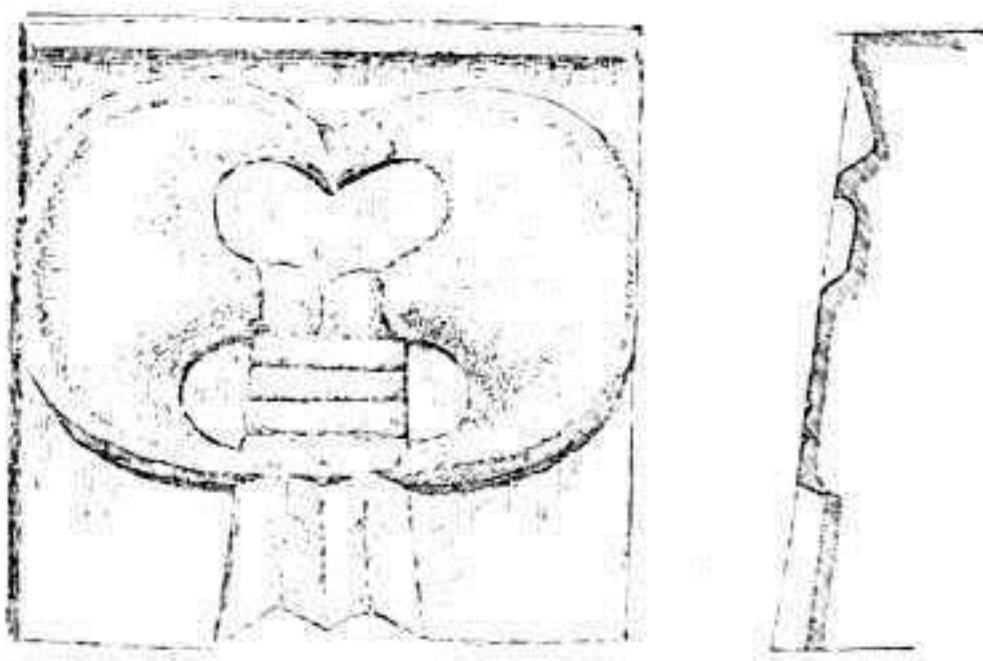


Рис. 38. Приплюснутая форма орнамента в виде листьев лотоса, видимая спереди и в разрезе; нарисована Бургуаном.



Рис. 39. Орнамент в виде листьев лотоса в вытянутой форме; нарисован Бургуаном.

По пирамидам, храму сфинкса и некоторым мастабам мы знаем, что египетские рабочие были весьма искусны в огранке и обработке камня даже во времена первых монархов. Как бы далеко мы ни углублялись в историю Египта, мы не находим никаких следов какого-либо метода строительства, соответствующего тому, что у греков называется циклопическим. Мы не находим стен, построенных подобно стенам Тиринфа, из огромных и бесформенных каменных глыб, промежутки между которыми были заполнены мелкими камнями. Мы даже не находим многоугольной кладки— под которой мы подразумеваем стены, сформированные из камня, обработанного резцом, но с неправильными швами, и из камней очень разного размера и формы, расположенных рядом друг с другом. В древних цитаделях Греции и Италии такого рода сооружения можно встретить во всем разнообразии, но в Египте камни всегда укладывались горизонтальными рядами. Кое-где вертикальные стыки не совсем вертикальны, и иногда мы находим камни, которые поднимаются выше или опускаются ниже русла, к которому они принадлежат, связывая его с тем, что находится над ним или под ним. Подобные происшествия, однако, не влияют на общее правило, которое заключалось в том, чтобы каждая трасса оставалась автономной и параллельной почве. Все эти разновидности египетской каменной кладки можно увидеть в горизонтальном разрезе первого пилон в

Карнаке (рис. 41). Этот пилон находится в таком разрушенном состоянии, что с помощью фотографий, сделанных с разных сторон, мы можем составить очень точное представление о его внутренней композиции.[57]

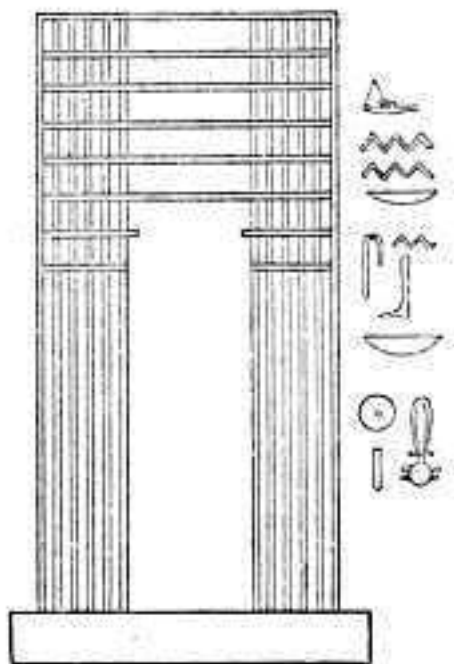


Рис. 40. Деревянный павильон с барельефа в Луксоре (Шампольон, стр. 339).

Большую тщательность исполнения и большие размеры строительных элементов можно найти лишь в сравнительно немногих египетских памятниках. Мы уже отмечали кропотливое мастерство, с которым была установлена гранитная или известняковая облицовка камер и проходов в пирамидах Гизы. Некоторые здания фиванского периода, такие как сводчатые часовни в Великом храме в Абидосе и дворы Мединет-Абу, отличаются совершенством подобного рода. Однако в этом отношении все должно уступить место Большой галерее в пирамиде Хеопса.

Египет первых фараонов подал не один хороший пример, которому последующие поколения не смогли последовать. Необычайное количество построек, которые великие фиванские князья возводили в одно и то же время от глубин Нубии до берегов Средиземного моря, позволяло их подданным легче удовлетворять потребности в архитектурной тщательности. Привычка покрывать каждую гладкую поверхность блестящим полихромным орнаментом способствовала тому же результату. Рабочие всегда спешили. Едва хватало рук для выполнения всех работ пешком одновременно. Как же тогда можно было ожидать, что они будут уделять особое внимание стыкам, которым суждено было быть скрытыми за слоем штукатурки? Мы никогда не встречаем в египетских зданиях ни одной из тех изящных разновидностей каменной кладки, которые время от времени применялись всеми теми художественными нациями, оставившими свою каменную кладку голой. Ни один из различных видов рустовки, ни одно из чередований квадратных блоков с продолговатыми, ни одна из той неизменной регулярности в высоте рядов и направлении швов, которой само по себе достаточно, чтобы придать красоту зданию, не встречается в работах египетских каменщиков.[58]

Именно по тем же причинам египтяне, как правило, не заботились об использовании очень больших камней. Их обелиски и колоссальные статуи доказывают, что они знали, как добывать и поднимать блоки огромных размеров, но они никогда не предпринимали таких

усилий, за исключением тех случаев, когда у них были на то веские причины. Они не хотели изнурять себя перетаскиванием огромных камней на свои здания, где они навсегда пропали бы из виду под штукатуркой. В самых тщательно построенных фиванских зданиях средний размер камней едва ли превышает размер материалов, которые используют наши современные архитекторы. Высота одного поля составляла от 30 до 38 дюймов, а длина блоков варьировалась от 5 футов до более чем 8. В большом пилоне Карнака перемычка над дверным проемом представляет собой каменную балку длиной более 25 футов. В гипостильном зале архитравы центрального прохода имеют длину не менее 29 футов.^[59] Говорят, что некоторые достигают в длину почти 32 футов.

Поэтому египетский архитектор был вполне готов использовать монолиты исключительных размеров для перекрытия пустот, когда это было необходимо, но он не создавал эту необходимость намеренно, как это часто делали другие народы. Большинство путешественников, посещающих Египет, ожидают увидеть огромные монолитные шахты, возвышающиеся со всех сторон, и каково же их удивление, когда им говорят, что огромные колонны гипостильных залов вырезаны не из цельных блоков. Их первой иллюзии способствует большое количество монолитных гранитных колонн, которые можно найти в Эрменте, в Антиноэ, в Каире, в большинстве современных египетских мечетей. Прибыв в Фивы, они обнаруживают свою ошибку. В Карнаке и Луксоре, в Мединет-Абу и в Рамессеуме колонны состоят из барабанов, поставленных один на другой. Во многих случаях даже эти барабаны не монолитны, а состоят из нескольких разных камней. Во времена римского владычества египтяне намеренно делали свои колонны из цельных камней, и большинство из тех, что имеют исключительные размеры, относятся к той поздней эпохе. Нам известен только один случай, к которому эти замечания неприменимы; мы имеем в виду случай с монолитными опорами в камерах лабиринта, которые упоминались Страбоном и были обнаружены, как полагают некоторые, Лепсиусом.^[60] Этот путешественник сказал нам, что они были из гранита, но он видел их только разбитыми. Страбон говорит, что перекрытия камер были выложены плитами такого размера, что они поражали каждого, кто их видел, и во многом усиливали эффект, который это знаменитое сооружение должно было произвести по другим расчетам. Присс описывает и изображает колонну из красного гранита, которую он приписывает Аменофису III и которая, по его словам, была привезена из Мемфиса в Каир. Без основания, которое, как указано на его чертеже, должно быть восстановлено, его высота составляет 13 футов 8-1/2 дюйма, включая капитель.^[61] Он принадлежит к тому же типу колонн, что и те, которые Лепсиус наблюдал в Фаюме. На картине в одной из гробниц Гурны изображены трое рабочих, полирующих колонну, в точности похожую на ту, что изобразил Присс, за единственным исключением, что ее пропорции более тонкие (рис. 42). К западу от нынешнего города Александрия были обнаружены монолитные колонны из красного гранита высотой почти 22 фута. Их капители имитируют усеченные бутоны лотоса, как на рис. 42.

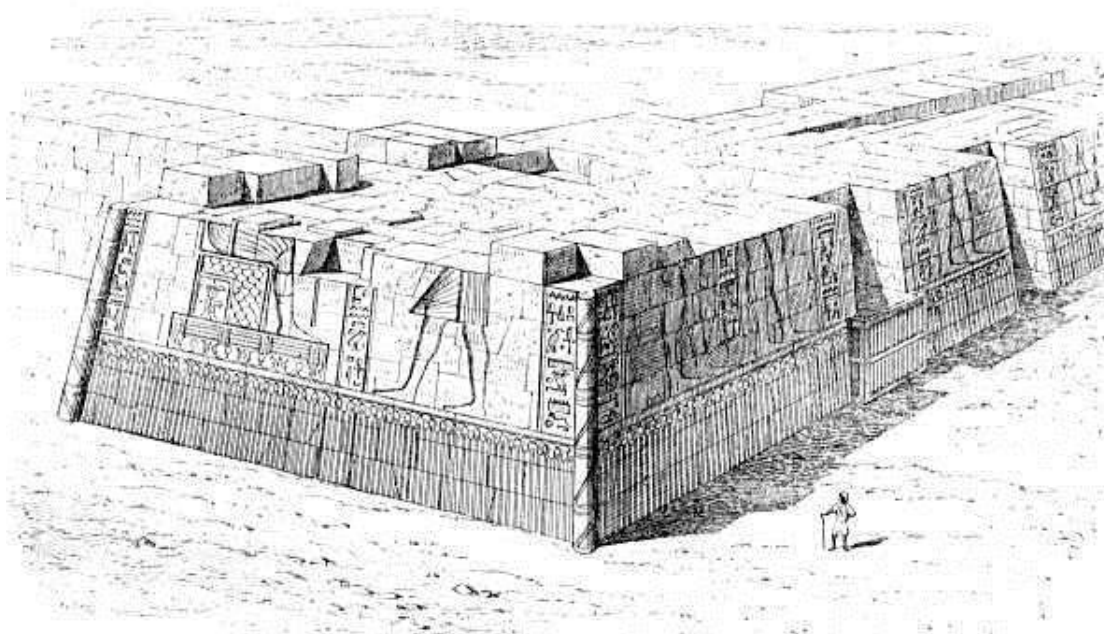


Рис. 41. Горизонтальный разрез в перспективе первого пилона в Карнаке; автор Чарльз Чипиез.

Таким образом, может показаться, что монолитные колонны были в моде в первые века второй Фиванской империи, но что в более поздние времена общим обычаем было сооружать колонны иногда на всю их высоту из камней среднего размера, а иногда и из очень мелких (рис. 17).^[62]

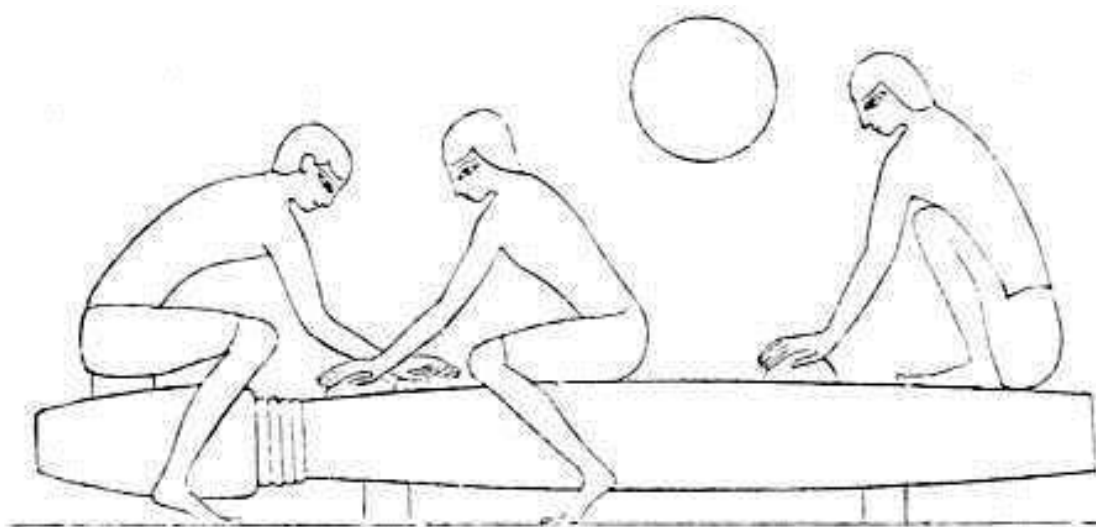


Рис. 42. Рабочие полируют монолитную колонну; Шампольон, стр. 161.

Ко всему, что касается качества здания, могут быть применены аналогичные замечания. Мы упомянули несколько примеров тщательного и научного строительства, но, как правило, египетские здания возводились крайне небрежно.^[63] Фундаменты не были ни достаточно широкими, ни достаточно глубокими. Только когда мы подходим к остаткам периода Птолемея, таким как храмы в Эдфу и Дендере, мы обнаруживаем фундаменты, уходящие в землю на 16 или 18 футов. Храмы фараонов были заложены на поверхности, а не прочно вросли в почву. Мариетт приписывает разрушение, постигшее храмы в Карнаке, не столько насилию человека или землетрясениям, сколько врожденным ошибкам строительства и недостатку предусмотрительности, проявленной их архитекторами, которые не разместили

их на достаточной высоте над уровнем затопления. На протяжении многих веков воды Нила проникали в стены храмов и постепенно разъедали песчаник, из которого они сложены. "Сходные причины приводят к сходным последствиям, и легко предвидеть время, когда великолепный гипостильный зал уступит атакам своего врага, а его колонны, уже проеденные на три четверти своей толщины, рухнут так же, как рухнули колонны западного двора".[64]

В то время, когда был построен Карнак, в сельской местности находились постройки возрастом от десяти до пятнадцати веков, к которым архитекторы того времени могли обратиться за информацией по сомнительным вопросам. На них, должно быть, было ясно показано постепенное повышение уровня долины. Этот недостаток предусмотрительности не должен вызывать у нас, однако, большого удивления; но иначе обстоит дело с небрежностью архитекторов в составлении своих планов и в неспособности заставить рабочих следовать этим планам, когда они составлены. "За исключением нескольких редких случаев, - говорит Мариетт, - египетский рабочий был далек от того, чтобы заслужить репутацию, которую он приобрел за точность и тщательность в выполнении своей задачи. Только те, кто лично измерял гробницы и храмы Египта, знают, как часто, например, противоположные стены одного помещения неодинаковы по высоте".[65]

Обычай строить как можно быстрее и полагаться на окрашенную отделку для сокрытия всех дефектов объясняет наиболее распространенный метод удержания материалов вместе. Система использования крупных обработанных камней сделала использование строительного раствора ненужным. Греки, которые использовали тот же метод и добились от него таких превосходных результатов, не клали строительный раствор между камнями. Иногда они скреплялись металлическими или деревянными шипами, но сцепление строителя зависело главным образом от того, как были обработаны и закреплены его материалы. Эти две поверхности были настолько тесно связаны, что точки соединения были почти невидимы. Египтяне подобным же образом могли полагаться на *инертность* своих материалов в отношении устойчивости своих стен, и их климат был гораздо лучше, чем даже климат Греции, приспособлен для использования тех деревянных или металлических шипов, которые предотвращали бы любое скольжение или оседание внутри каменной кладки. Таким образом, опасности, связанные с такими методами крепления, были бы сведены к минимуму. "Вследствие смещения стен, вызванного недостаточностью фундамента, в нескольких местах стен храма в Абидосе можно просунуть руку между камнями и почувствовать, что ласточкины хвосты платана все еще на месте и в необычайной сохранности. Несколько из этих "ласточковых хвостов" были извлечены, и, хотя они были навечно замурованы в соответствии с намерениями египтян, на них нанесены царские овалы Сети I, основателя храма, причем иероглифы выгравированы очень тонко".[66]

Таким образом, мы видим, что во многих зданиях египтяне применяли методы, которые требовали немалого терпения, мастерства и внимания от рабочего, но, как правило, они предпочитали работать более быстро и менее тщательно. Они использовали цемент из песка и извести; следы его встречаются повсюду, как в руинах Фив, так и в пирамидах, между блоками известняка и песчаника.[67] Кирпичи в еще большей степени требовали использования строительного раствора, который в их случае часто представлял собой немногим больше, чем глину.

Среди процессов, использованных при строительстве великого храма в Фивах, был один, который носил на себе следы той же тенденции. Мариетт рассказывает нам, что перед великим храмом сохранились следы огромной наклонной плоскости, сложенной из крупных необработанных кирпичей. Этот наклон использовался для возведения пилона. Огромные

камни таскали вверх по его склонам, и по мере того, как рос пилон, росла и масса необработанного кирпича. Когда работа была закончена, кирпичи были убраны, но внутренняя поверхность пилона все еще хранит следы их расположения на нем. По словам Мариетта, эта работа проводилась при Птолемеях, [68] но примитивный метод подъема камней, должно быть, дошел из гораздо более отдаленных времен. [69]

Первые путешественники, посетившие Египет в наше время, были поражены колоссальными размерами некоторых зданий и нескольких монолитов и пришли к поспешному выводу, что египтяне были особенно искусны в механике и инженерном деле. Они заявляли, и это часто повторялось, что этот народ владел секретами, которые впоследствии были утрачены; что среди них процветало много Архимедов, превзошедших своего сиракузского преемника. Все это было чистой иллюзией. Их единственными механизмами, по-видимому, были рычаги и, возможно, что-то вроде элементарного крана. [70] Весь секрет египтян заключался в их неограниченном владении индивидуальным трудом и в том, как они неуклонно им пользовались. Множество людей было занято на одном здании, и жезл надсмотрщика удерживал их за работой до тех пор, пока она не была закончена. Огромные монолиты были погружены на плоты у подножия гор, в которых они добывались, и во время затопления плыли по рекам и каналам к месту, как можно более близкому к предназначенному для них месту. Затем их посадили на сани, в которые были впряжены сотни людей, и потащили по хорошо смазанной деревянной насыпи к отведенным им местам. Рис. 43, взятый из гипогея XII династии, дает прекрасное представление о способе транспортировки этих массивов гранита. На этой картине мы видим сто семьдесят два человека, выстроенных парами и, пользуясь военным термином, в четыре колонны, которые тащат сани огромного сидящего колосса за четыре веревки. [71] Этот колосс, должно быть, был около двадцати шести футов в высоту, если изображенные пропорции между статуей и сопровождающим ее кортежем можно считать приближающимися к истине. На пьедестале стоит человек, который поливает доски водой, чтобы они не загорелись от трения такой огромной массы. [72] Инженер, который руководит всей операцией, стоит прямо на коленях статуи и "отмечает время" руками. Сбоку от статуи идут мужчины с различными инструментами в руках, надсмотрщики, вооруженные ротангами, и сменяющие друг друга люди, которые могут выбыть из строя от усталости. В верхней части мы видим многочисленный отряд египтян с пальмовыми ветвями, которые, по-видимому, возглавляют процессию.

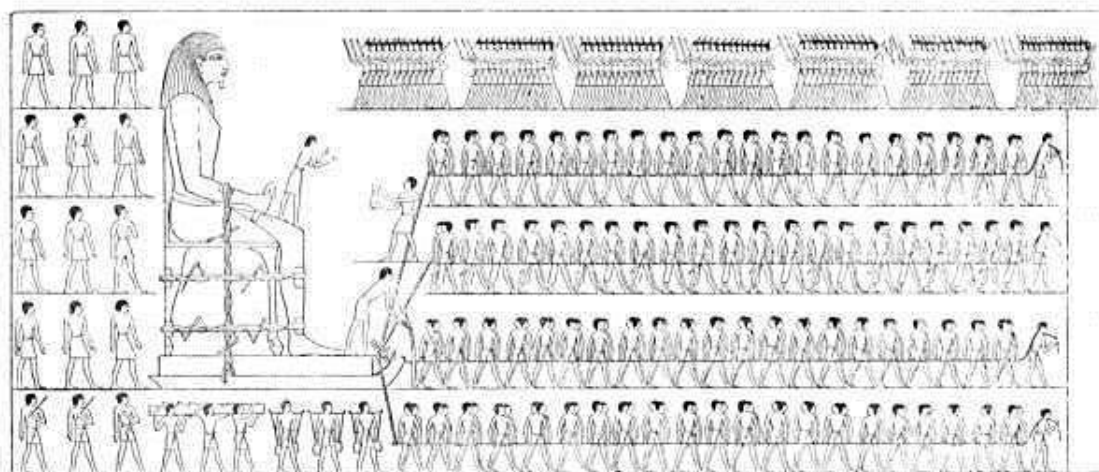


Рис. 43. Транспортировка колосса (Уилкинсон, том ii, стр. 305).

Таким образом, с первых веков существования монархии гранитные блоки необычных размеров переносились с места на место. Мы узнаем об этом из эпитафии высокопоставленного чиновника по имени Уна, жившего во времена шестой династии.^[73] Он рассказывает об услугах, которые он оказал, доставив в Мемфис блоки гранита и алебаstra, необходимые для королевских предприятий. Упоминаются здания, которые были построены для приема монолитов. Самое большое из этих зданий было 60 локтей (около 102 футов) в длину и 30 локтей в ширину. Чуть дальше нам сообщают, что для транспортировки одного монолита потребовалось 3000 человек.

Благодаря своим успешным войнам великие фиванские князья располагали гораздо более широкими ресурсами, чем их предшественники. Их архитекторы могли рассчитывать на труд не только феллахов *барщины*, но и тысяч иностранных заключенных. Поэтому неудивительно, что предприятия древней империи были отброшены в тень. Не отставали от фиванских монархов и саитские монархи. Согласно Геродоту, монолитная часовня, которую Амасис привез из Элефантинских каменоломен, имела 39 футов в высоту, почти 23 фута в ширину и 13 футов в глубину при наружных измерениях.^[74] Принимая во внимание полость внутри, такой камень должен был весить около 48 тонн. Две тысячи лодочников в течение трех лет были заняты перевозкой этой часовни из Элефантин в Дельту. В другом городе в том же регионе, должно быть, была еще большая монолитная часовня, если мы должны верить рассказу греческого историка о ней. Он был квадратным, и каждая из его сторон имела размер в 40 локтей (почти 70 футов).^[75]

Как они приступили к возведению своих обелисков? На этот счет у нас нет никакой информации ни из надписей, ни из фигурных памятников. Возможно, они использовали наклонную плоскость, на вершину которой обелиск был поднят силой бесчисленных рычагов, а затем опущен путем постепенного удаления части, поддерживающей его нижний конец. Несомненно, что этот процесс часто был медленным и трудоемким. Из надписи мы знаем, что обелиск, который сейчас стоит перед церковью Сан-Джованни Латерано в Риме, более тридцати пяти лет находился в руках рабочих, которым было поручено его возведение в южной части Фив.^[76] Иногда, однако, был достигнут гораздо более быстрый прогресс. Согласно надписи на основании обелиска Хатасу в Карнаке, время, затраченное на него с начала работ в каменоломне до его окончательного возведения в Фивах, *составило всего семь месяцев*.^[77]

Какими бы ни были их методы, мы можем быть уверены, что в них не было ничего сложного или особенно заученного. Возведение обелисков, как и колоссальных статуй, должно было зависеть только от времени и количества использованного оружия.

"Однажды, - рассказывает Максим дю Камп, - я сидел на одном из архитравов, поддерживаемых колоннами большого зала в Карнаке, и, окинув взглядом окружавший меня каменный лес, невольно воскликнул: "Но как они все это сделали?"

"Мой драгоман Джозеф, который является великим философом, услышал мое восклицание и начал смеяться. Он коснулся моей руки и, указывая на пальму, высокий ствол которой возвышался вдалеке, сказал: "Вот с помощью чего они все это сделали; сотни тысяч пальмовых ветвей, сломанных над спинами людей, чьи плечи никогда не были прикрыты, создадут достаточно дворцов и храмов. Ах да, сэр, это было плохое время для финиковых деревьев; их ветви обрезают гораздо быстрее, чем они росли!" - И он тихо рассмеялся про себя, поглаживая бороду".

- Возможно, он был прав.^[78]

§ 4. Арх.

Мы уже говорили, что у египтян арка имела лишь второстепенное значение; что она использовалась только во вспомогательных частях их зданий. Однако мы вынуждены вернуться к этой теме, поскольку в целом была принята ошибочная идея, согласно которой, как и в случае с монолитами, мы должны бороться с имеющимися доказательствами. Редко кто подозревает о крайней древности арки в Египте.

Архитекторы прошлого века свято верили, что арка была обнаружена этрусками. Инженеры французской экспедиции без колебаний заявили, что каждая арка, найденная ими в Египте, не старше римской оккупации. Но с тех пор, как тексты были истолкованы, было доказано, что в Египте существует не одна арка, построенная не только при Птолемах, но даже при фараонах. Уилкинсон упоминает кирпичные арки и своды, носящие имена Аменофиса I и Тутмоса III. в Фивах и, судя по картинам в Бени-Хассане, он склонен полагать, что они поняли этот принцип еще во времена двенадцатой династии.[79]

Уилкинсон был совершенно прав, предположив, что эти склепы восемнадцатой династии были одними из первых, построенных египетскими архитекторами. Нехватка хорошей древесины, должно быть, вскоре подтолкнула их к открытию какого-нибудь метода перекрытия пустоты, который должен был быть более удобным, чем плоские потолки, и поскольку предложение всегда следует за спросом, они, должно быть, таким образом пришли к неизбежному открытию. Последний редактор журнала *Wilkinson*, доктор Берч, неоднократно подтверждал, что арка была недавно обнаружена среди останков Древней империи, и в *Описании* Мариетта мы находим:[80] "Ее отнюдь не редко можно найти в некрополе Абидоса, среди гробниц тринадцатой и даже шестой династии, своды, которые не только заострены в сечении в целом, но и сложены из кирпичей в форме *вуссуаров*." Желая, чтобы не осталось никакой неопределенности по этому вопросу, мы попросили Мариетта предоставить дополнительную информацию о прошлой зиме, кроме той, которую он провел в Египте. Мы получили следующий ответ, датированный 29 января 1880 года: "Я только что просмотрел свой журнал раскопок в Абидосе. Там я нахожу запись, относящуюся к гробнице шестой династии, с сопроводительным рисунком (рис. 44): *а* выложен известняком, и не может быть сомнений, что в нем мы имеем краеугольный камень в форме настоящего *вуссуара*; *б*, *в* тоже каменные. Остальное сложено из необработанных кирпичей прямоугольной формы, которые удерживаются на месте с помощью гальки, заделанной в цемент.

Очевидно, что здесь мы имеем дело с принципом арки. Говоря в целом, я полагаю, что египтяне были знакомы с этим принципом с самых ранних времен. Они не слишком широко использовали арку, потому что знали, что она несет в себе семена собственной смерти. *Главная торговая точка Мира*, и плохой камень в хранилище может разрушить целое здание. Египтяне предпочитали использовать несокрушимые каменные балки. Я часто спрашиваю себя, много ли осталось бы нам от их гробниц и храмов, если бы вместо них использовали арку".[81]

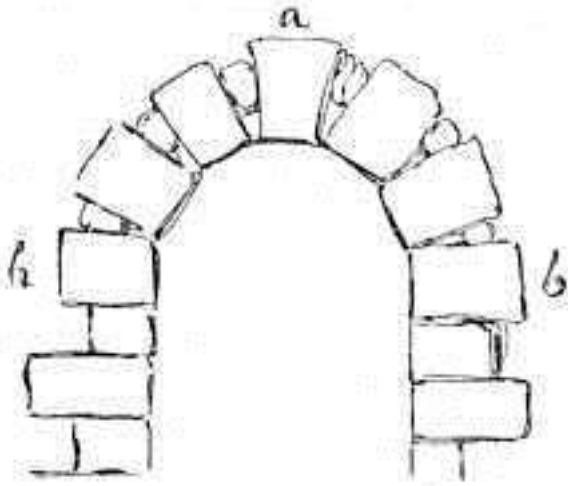


Рис. 44.—Арка в некрополе Абидоса; передано Мариеттой.

Мариетт добавляет, что Серапеум содержит старейший известный образец свода из обработанного камня, и поскольку он датируется временами Дария, сына Гистаспа, мы предполагаем, что изящная известняковая арка в Саккара с картушем Псеметека I, который изображен в начале десятой главы сэра Гарднера Уилкинсона, больше не существует.

Именно в своих кирпичных зданиях египтяне в основном использовали арки. Такие сооружения считались менее священными, менее монументальными, чем те, в которых использовался камень, и поэтому можно было допустить процесс, который был бы исключен из последних. Здесь мы приведем несколько примеров египетской арки и ее основных разновидностей, и наших читателей не удивит, что все они взяты из Новой империи. Остатки более ранних периодов почти полностью состоят из гробниц, в то время как те, что остались нам от восемнадцатой династии и ее преемников, имеют огромные размеры, такие как великие фиванские храмы, и имеют пристройки, состоящие из зданий, возведенных для самых разных целей.

Пазовые своды были неизвестны египтянам, но в стране можно найти почти все разновидности арок и простых сводов.

Полукруглая арка встречается чаще, чем любая другая. То, что находится в старой гробнице в Абидосе, уже было изображено (рис. 44), мы приведем еще два примера, датируемых эпохой Саит. На иллюстрации ниже (рис. 45) изображены ворота в окружающей стене одной из гробниц в долине Эль-Ассассиф в Фивах. Стена постепенно уменьшается в толщине с шестнадцати футов восьми дюймов внизу до девяти футов девяти дюймов вверху, причем обе стороны имеют одинаковый наклон. Эта последняя особенность редка в Египте, поскольку склон, как правило, ограничен внешней поверхностью. Чтобы наглядно показать это, мы прервали стену по вертикали на нашем рисунке, изолировав часть, в которой возникает арка (рис. 46), и восстановили вершину. Сама арка образована из девяти рядов кирпича.



Рис. 45. Арка в Эль—Ассассифе, в нынешнем состоянии; работы Лепсиуса.

Саркофаг в "Гробнице Кэмпбелла" защищен простым цилиндрическим сводом с четырьмя рядами (см. рис. 200, том i), который покрывает многоугольный свод, образованный из трех больших плит. Оба свода прорезаны узким отверстием, которое, возможно, было предназначено для того, чтобы ароматы и звуки верхнего мира достигали обитателя саркофага. Его устройство настолько тщательно продумано, что, должно быть, у него была какая-то важная цель, которую нужно было выполнить.

В группе руин, окружающих заднюю часть Рамессеума (см. стр. 379, том i), есть хранилища различного типа. Несколько имеют слегка заостренную форму (см. рис. 47), другие имеют эллиптическую форму (рис. 48). Последние состоят из четырех рядов, и на их внутренних поверхностях наблюдается любопытное расположение кирпичей; их вертикальные стыки не параллельны ни одной из осей свода. Концы блюд слегка отведены от его лицевой стороны (см. рис. 48).

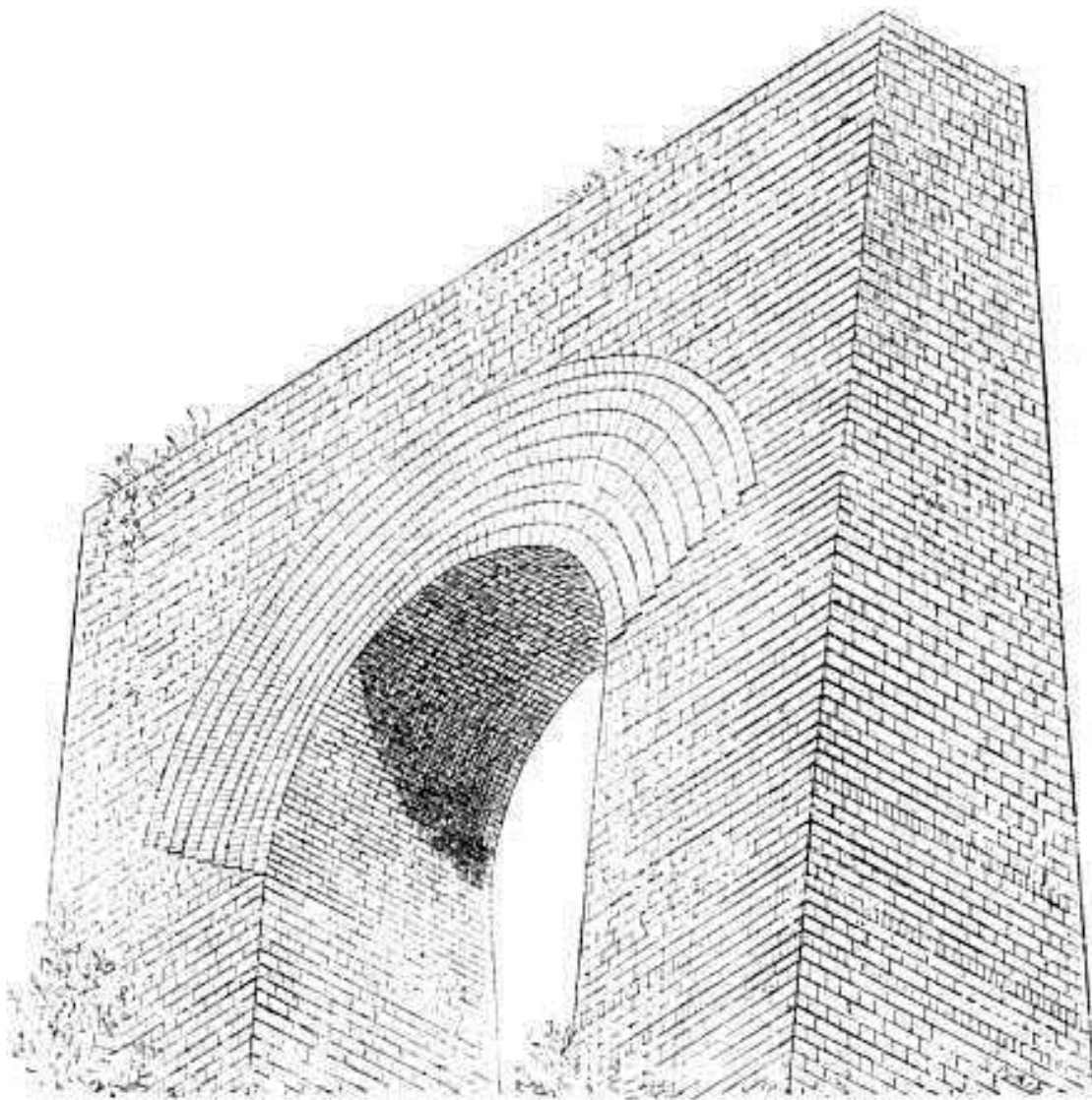


Рис. 46.—Арка в Эль-Ассассифе, восстановленная по планам и высотам Лепсиуса.[82]

Гробница недалеко от *Долины цариц* в Фивах имеет ярко выраженный эллиптический свод (рис. 49).[83]

Наконец, перевернутая сегментарная дуга не является чем-то неизвестным. Он используется способом, который, по описанию Присса, произвел большое впечатление на Виоле-ле-Дюка. "Фундаменты некоторых пограничных стен, - говорит первый, - построены из обожженного кирпича на высоте полутора метров (около четырех футов десяти дюймов) над землей. Кирпичи имеют длину тридцать один сантиметр (около двенадцати с четвертью дюймов), а проходы расположены в виде длинной последовательности перевернутых сегментарных арок".[84]

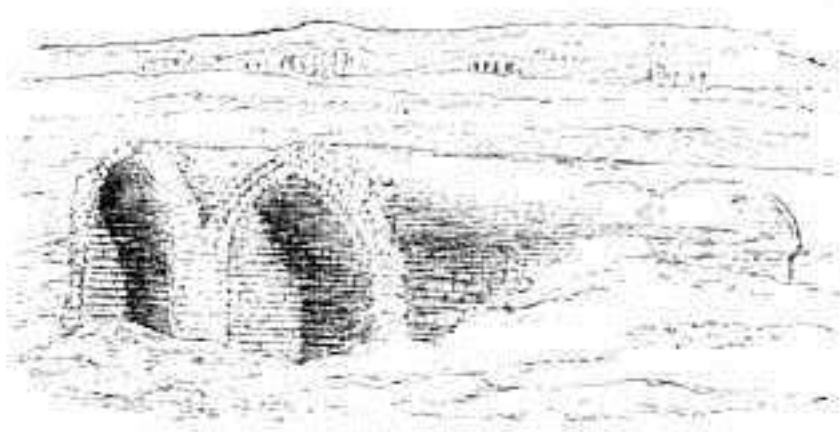


Рис. 47.—Своды Рамессеума.

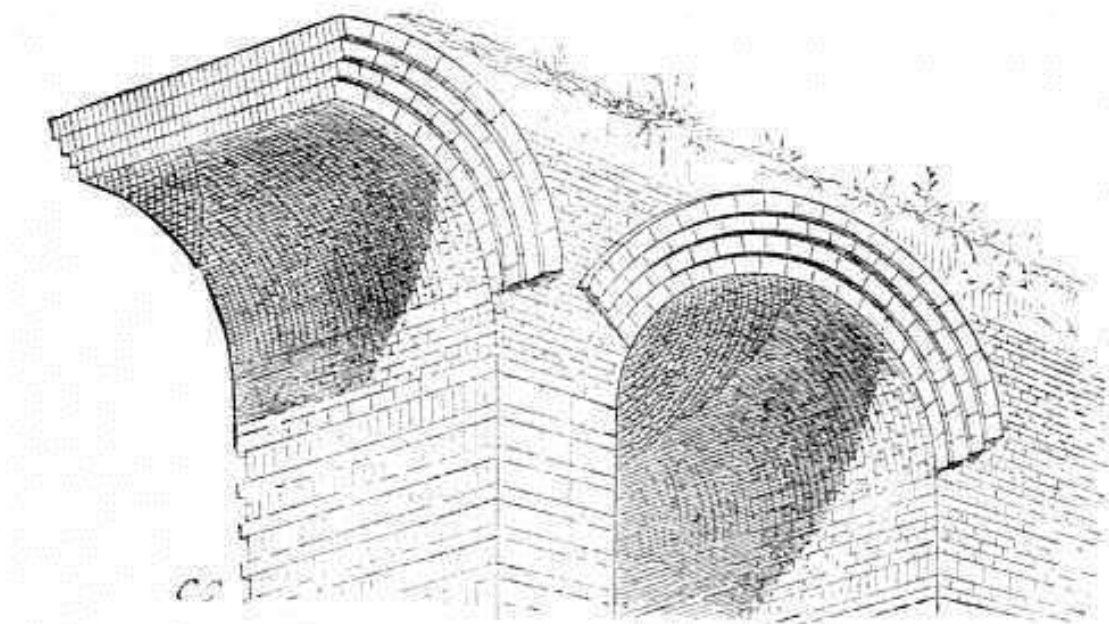


Рис. 48. Склеп в Рамессеуме; составлен по данным Лепсиуса.

Наш рисунок составлен на основе планов и высот Приссе с целью упрощения понимания расположения (рис. 50); он представляет нижнюю часть одной из рассматриваемых стен. По словам М. Виоле-ле-Дюка, египетские архитекторы прибегли к этому приспособлению, чтобы защититься от последствий землетрясений. Он ясно показывает, что стена, построенная таким образом, оказала бы гораздо более надежное сопротивление их атакам, чем стена с фундаментом, состоящим из горизонтальных рядов.^[85]

Если мы будем считать установленным, что свод или арка были одним из примитивных методов египетского строительства, у нас нет оснований полагать, что *смещенные* арки были старше, по крайней мере в Египте, чем настоящие арки. Мы описывали эту форму арки в другом месте и объясняли устройство, с помощью которого был получен внешний вид свода.^[86] Очевидно, что этот процесс мог быть осуществлен только в камне. Здесь мы ограничимся приведением двух примеров его применения.



Рис. 49.—Эллиптический свод; Фивы.

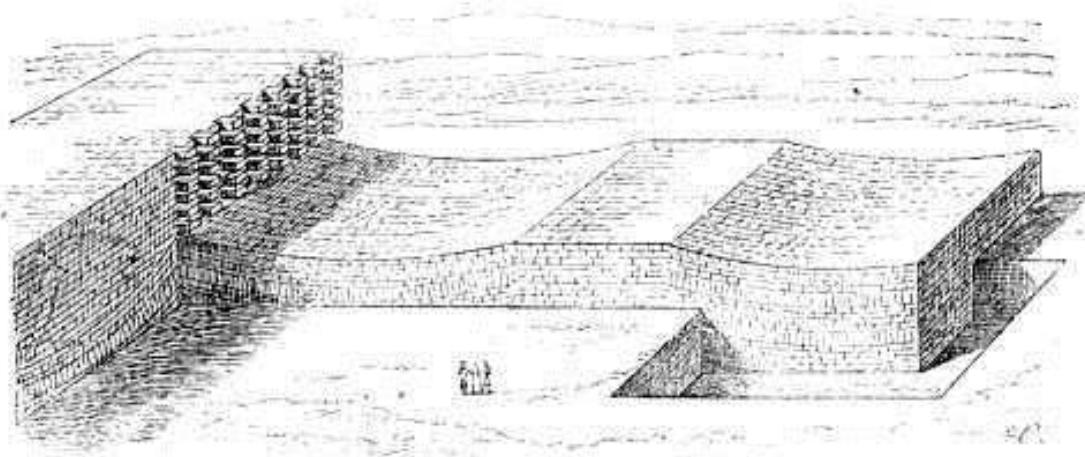


Рис. 50.—Фундаменты с перевернутыми сегментными арками; составлены из Прис.

Первая датируется восемнадцатой династией и находится в храме Дайр-эль-Бахари.^[87] На нашем рис. 51 показан поперечный разрез прохода, ведущего в одну из камер, вырубленных в скале. На рис. 52 представлен перспективный вид того же канала и разгрузочной камеры, которая действительно принимает на себя нагрузку указанного выше груза.



Рис. 51. Поперечный разрез коридора в Дайр—эль-Бахари; из книги Лепсиуса, i. стр. 87.

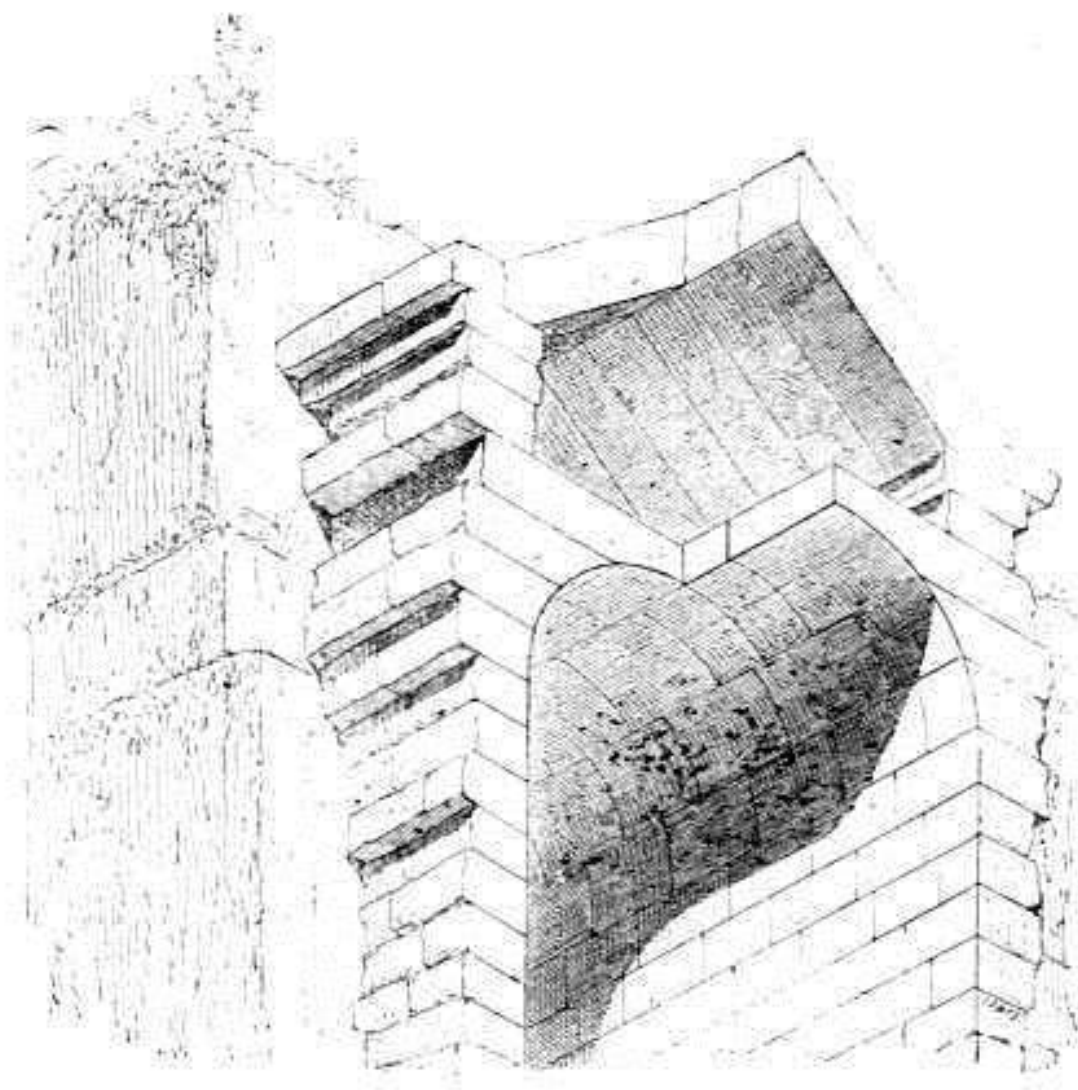


Рис. 52.— Участок в перспективе по тому же коридору; составлен с высоты Лепсиуса.

Второй пример этого сооружения взят из знаменитого произведения девятнадцатой династии - храма Сети I. в Абидосе. На нашем рисунке (53) показана одна из любопытных цепочек часовен, в которых заключается оригинальность этого здания.^[88] Этот квази-склеп, причину которого Мариетт находит в погребальном характере здания, был получен путем вырезания трех огромных плит из песчаника в каждом горизонтальном направлении. Камень, образующий венчающий свод, особенно велик.

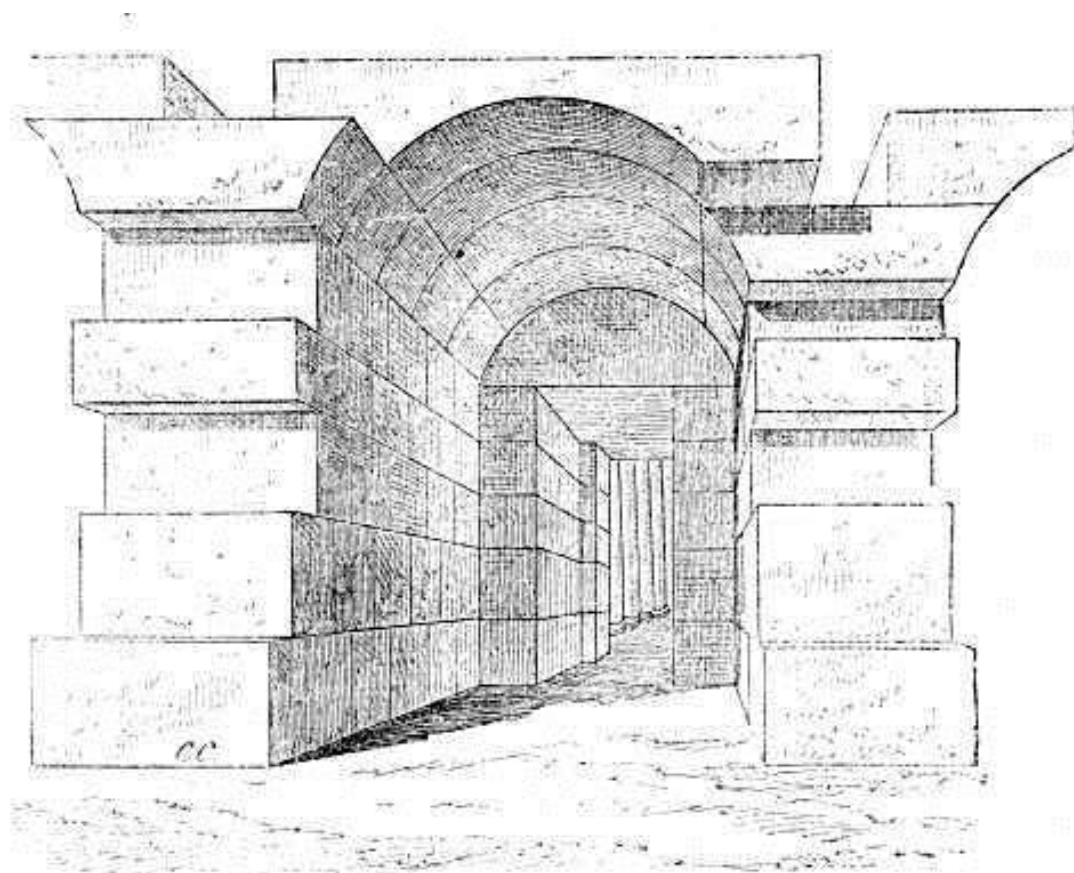


Рис. 53. Сводчатая часовня в Абидосе.

Кирпичных сводов и арок, должно быть, было гораздо больше в Египте, чем можно предположить по немногим сохранившимся примерам. Они, должно быть, предложили использовать смещенные своды в случае с камнем, который, не следует забывать, казался египтянам обладающим всеми преимуществами свода без его недостатков. В других странах стадии развития были иными, и настоящая арка вошла в обиход очень поздно; но в Египте она определенно, по-видимому, предшествовала смещенной арке. В долине Нила последняя является имитационной формой. Форма эллиптической арки, которую мы находим в некоторых погребальных камерах в Абидосе, по-видимому, свидетельствует об этом. Когда архитектор гробницы или храма хотел заменить плоский потолок вогнутой поверхностью, он использовал этот выдолбленный свод. Таким образом, он избавил себя от какого-либо беспокойства по поводу стабильности своей структуры, он избежал необходимости вводить то, что могло бы показаться ему причиной возможного разрушения, в то время как он придал разнообразие линиям и, возможно, дополнительный символический смысл своей работе.

§ 5 Пирс и колонна.—Египетские порядки.

ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ.

После стены и покрытия, которое она поддерживает, мы должны более подробно изучить опору и колонну, представляющую собой усовершенствованную форму опоры. Благодаря этим последним элементам конструкции архитектор может охватывать большие пространства, не препятствуя циркуляции, точно распределять силу и количество точек опоры в зависимости от переносимого веса и других условий задачи. Формой их оснований и

капителей, пропорциями их стержней, орнаментом, нанесенным на них цветом или высеченным в их субстанции, он способен придать художественному богатству и разнообразию, которые практически безграничны. Их расположение и пропорции расстояния между ними также имеют огромное значение для создания эффекта.

Пытаясь определить стиль архитектуры и его индивидуальное выражение, ни одной детали не следует уделять столько внимания, как колонне. Его следует рассматривать, в первую очередь, как изолированного индивида, с присущими ему фигурой и физиономией. Затем в его социальном состоянии, если можно так выразиться; в различных группах, которые идут на строительство портиков, гипостильных залов и колоннад. Поэтому мы начнем с изучения того, что можно назвать египетскими орденами, а затем опишем основные комбинации, в которых они использовались фиванскими архитекторами.

Наши читатели должны помнить различие, на которое мы обратили внимание в начале нашей работы, между двумя системами, сосуществовавшими в одно и то же время в Египте; деревянная архитектура и та, в которой основным материалом был камень.^[89] Во времена Древней империи единственным видом отдельно стоящей опоры, который, по-видимому, был известен в каменной архитектуре, был четырехугольный пирс, примеры которого мы находим в Храме Сфинкса (рис. 204, том i). Однако в деревянном строительстве все было не так. На барельефах, относящихся к той ранней эпохе, мы находим многочисленные изображения деревянных колонн, которые, хотя и обладали одинаковыми стройными пропорциями, были увенчаны капителями различной конструкции. В этих столицах появились первые намеки на формы, которые впоследствии были с успехом развиты в каменной архитектуре.

Тип капителя, который чаще всего встречается в зданиях Новой империи, - это, безусловно, тот, который сравнивали с усеченным бутонем лотоса;^[90] мы можем назвать его *многообразным* капителем, и от пятой династии до нас дошел барельеф, на котором показаны две колонны, увенчанные капителями этого типа, отличающимися только от более поздних. примеры камней в их более вытянутых формах (рис. 54 и 55).



Рис. 54.—Барельеф 5-й династии; работы Лепсиуса.



Рис. 55. — Деталь капители; с того же барельефа.

После только что упомянутого типа капители наиболее часто в Карнаке и других местах встречается *кампаниформный* тип, у которого общие очертания напоминают перевернутый колокол. Это было отнесено к имитации цветка лотоса в полном цвету. Как бы то ни было, факт заключается в том, что на барельефе пятой династии мы находим заглавную букву, изображающую во всех деталях контур цветка лотоса, который только что раскрыл свои лепестки (рис. 56 и 57).

Более редкие и более поздние типы, чем эти, также изображены на ранних барельефах. В дальнейшем нам придется говорить о капительнице в форме кампании, в которой колокол не перевернут, в части, построенной Тутмосом для великого храма в Карнаке. Его прототип, несомненно, можно узнать в фигурном павильоне в Саккара, датируемом шестой династией. Мы воспроизводим его по выжимке, присланной нам М. Бургуаном (рис. 58 и 59).

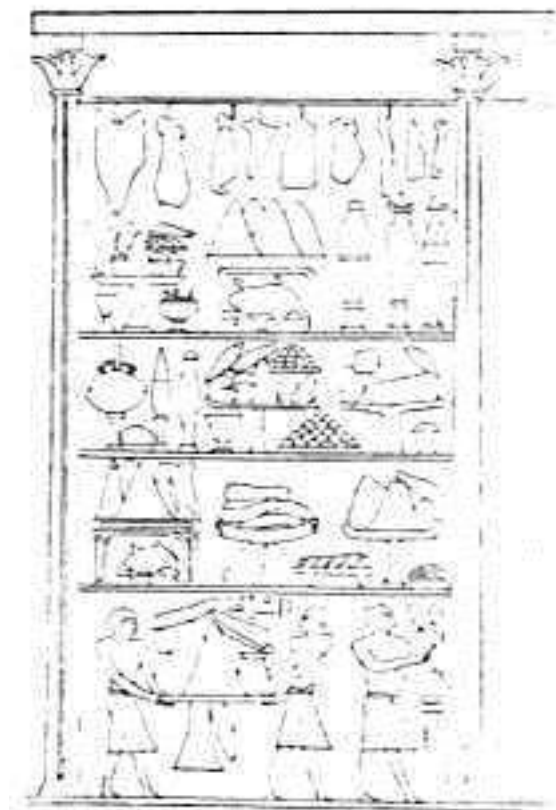


Рис. 56.—Барельеф 5-й династии; работы Лепсиуса.



Рис. 57.—Детали столбцов на рис. 56.

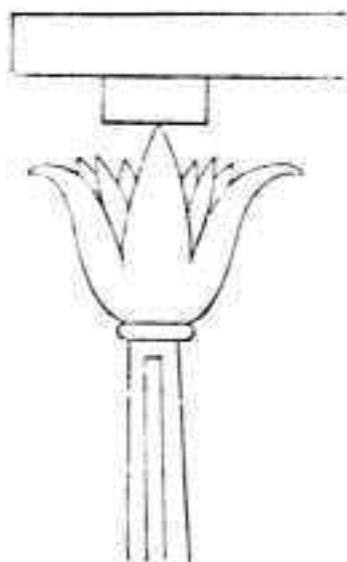


Рис. 58.Павильон из Саккары, 6—я династия.



Рис. 59.—Детали колонки на рис. 58.

В период правления Птолемеев египетские архитекторы часто использовали форму капители, которая сейчас называется *хаторической*, в которой правящим принципом является маска Хатхор, богини с головой коровы. Эту капитель в зачаточном состоянии можно увидеть в павильоне, датируемом пятой династией (рис. 60 и 61). Там это происходит, как будет видно из наших иллюстраций, в виде грубо закупоренной головы коровы.

В связи с двумя последними барельефами мы должны обратить внимание на тот факт, что конструкции, которым они были имитированы, должно быть, были изготовлены из какого-то металла. Их формы несовместимы с использованием любого другого материала. Способ, которым капитель соединена с элементом, на который она опирается, на рис. 59, и ажурная конструкция архитрава на рис. 61, особенно наводят на размышления. На последнем барельефе изображенные фигуры, очевидно, скрыты за решеткой, и вся конструкция выполнена из металла.

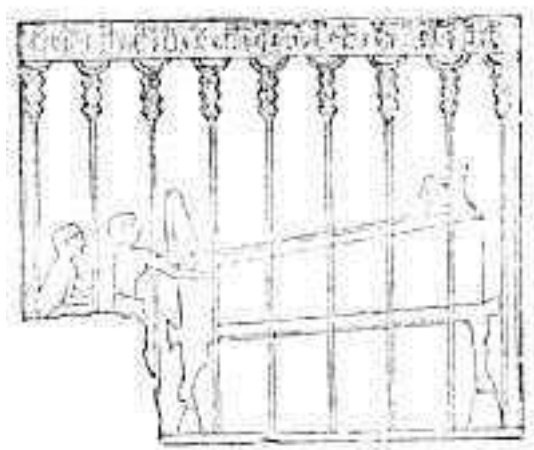


Рис. 60.—Барельеф 5-й династии; работы Лепсиуса.

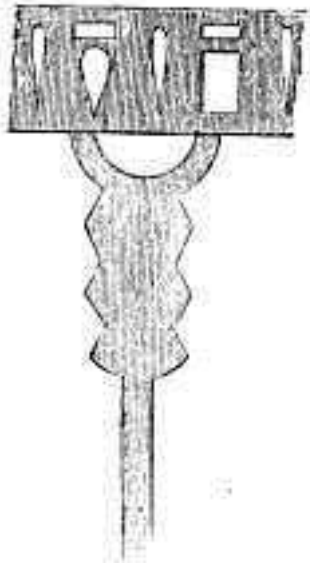


Рис. 61.—Детали колонн.

Мы подозреваем, что павильон, показанный на рис. 56, также был сделан из металла, который, по-видимому, играл важную роль во всей той легкой архитектуре, с которой мы знакомимся по украшениям гробниц. Это очень хорошо видно на примерах раскрашенных колонн, которые мы позаимствовали у Присса (рис. 62-65). Они представляют собой формы, которые могли быть созданы только с использованием какого-нибудь металла, например бронзы. Если допустить использование металла, то нам не составит труда объяснить игривую и тонкую грацию, присущую некоторым из этих колонн, и пышные хохлатые капители других. Однако нельзя упускать из виду естественную тенденцию подобных расписных украшений преувеличивать характеристики своих моделей. Не будучи вынужденным соотносить силу опор с весом, который они должны нести, он всегда склонен к удлинненным формам. Украшения в Помпеях являются ярким примером этого. Помпейские художники придавали невозможные пропорции своим колоннам, которые, очевидно, существовали только в их собственных фантазиях. Мы допускаем, что египетские декораторы делали нечто в том же роде, что они преувеличивали пропорции и накапливали мотивы на одной капители, которые не могли сосуществовать в реальности. Но, учитывая эти резервы, мы считаем более чем вероятным, что колонны, изображенные на их картинах, сохранили общий вид опор, использовавшихся в тех удивительно элегантных павильонах, к которым они принадлежали. Формы на рис. 62 объясняются, с одной стороны, имитацией растительных форм, с другой - поведением металлической пластины под рукой рабочего. Таким образом, естественным образом была получена кривая, которая впоследствии получила название *извилины* и стала играть такую важную роль в греческой архитектуре.

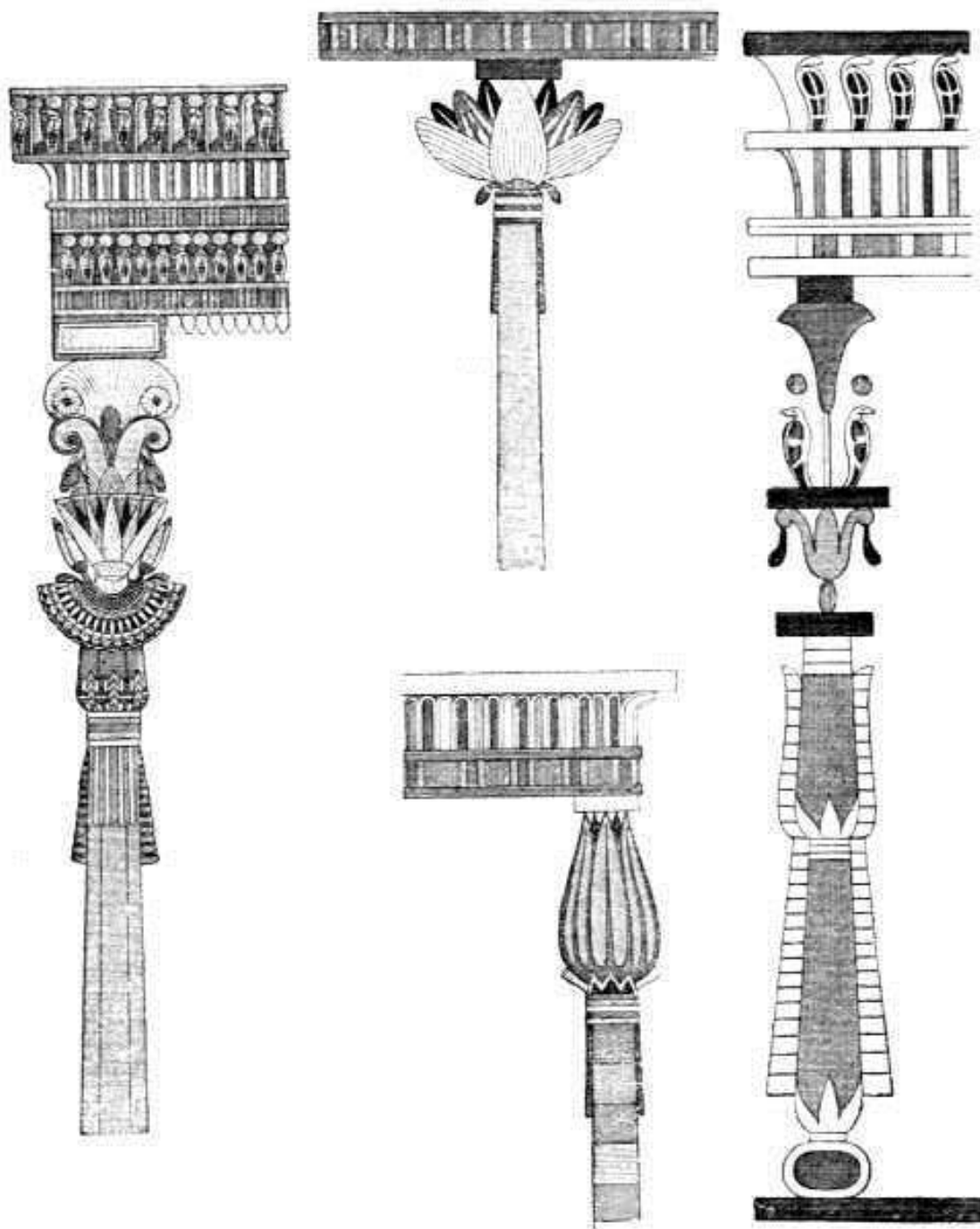


Рис. 62-65.—Колонны с барельефами (Присс).

Таким образом, будет видно, что во времена Древней империи более легкие формы архитектуры намного опережали те, в которых использовался камень. Она обладала собственным богатством и разнообразием, которые стали возможными благодаря сравнительной легкости, с которой можно было манипулировать деревом и металлом, легкости, которая постепенно привела художника к изобретению форм, отличающихся игривой оригинальностью и исключительным разнообразием.

Что касается четырехугольного причала, которым довольствовалась каменная архитектура Древней империи, то нас уверяют, что он возник в вырубленных в скале гробницах. В древнейших произведениях подобного рода в Египте, погребальных гrotто Мемфиса, "эти опоры (как нам сказали) обязаны своим существованием естественному желанию заставить свет извне проникать во вторую или даже в третью камеру. Чтобы получить этот результат, в

передней стене с каждой стороны двери были проделаны отверстия, и части камня, которые были оставлены для опоры, стали по этой причине объектами ухода и, наконец, приняли форму опор. Скала над этими опорами послужила прототипом архитрава".[91]

Может быть, это и так. Но, с другой стороны, причал из обработанного камня, возможно, имел еще более простое происхождение. Это могло быть результатом очевидных требований строительства. Как только деревянные здания начали дополняться работой в камне, возникла необходимость найти опоры, достаточно прочные для веса каменных крыш. Нет ничего более естественного, чем взять каменную глыбу в том виде, в каком она была добыта в карьере, и установить ее дыбом. Со временем его грани были бы одеты, а сечение - квадратным, ибо любовь к симметрии врожденна человеку. Причал также можно увидеть в виде квадратных балок той замкнутой формы деревянной архитектуры, которая уже была замечена.

Таким образом, мы видим, что самое раннее египетское искусство, от которого у нас сохранились какие-либо остатки, включало в себя основные элементы, которые использовали более поздние архитекторы. Но именно среди руин великих памятников, построенных во времена фиванского владычества, мы должны попытаться составить исчерпывающий перечень их архитектурных форм и показать, как гений расы, подчиняясь тому таинственному закону, который управляет всем органическим развитием, пришел к полному осуществлению идеала, к которому он шел на протяжении стольких веков. Только в Фивах можно судить об архитектурном гении египтян.

ОБЩИЕ ТИПЫ ОПОР.

На следующих страницах представлен обзор всех основных разновидностей египетских опор и колонн. Мы считаем, что ни один сколько-нибудь важный тип не был опущен. Все иллюстрации выполнены в одном масштабе примерно десять футов на дюйм. Таким образом, разница в размере репродукций служит ориентиром для определения относительных пропорций оригиналов, и можно легко составить представление об их сравнительной важности в зданиях, в которых они находятся.

Четырехугольный пирс - самая простая форма опоры, и, как и следовало ожидать, он также самый древний. В примере, который мы взяли из гробницы в некрополе Саккара, гробницы, датируемой Древней империей, у нее уже есть основание (рис. 66), дополнение, которого нет в Храме Сфинкса (рис. 204, том i.). В других местах она сужается к вершине; такой экземпляр, датируемый гораздо более поздним периодом, найден в спеосе Фре в Ипсамбуле (рис. 67). Во всех этих случаях архитрав опирается непосредственно на вал, что придает пирсу архаичный характер, несмотря на его основание.

Совсем иной вид был получен, когда во времена Рамсеса пирс был снабжен более широким основанием и покрыт иероглифами и цифрами. В то же время он получил капитальный ремонт и стал достоин сыграть свою роль в богато украшенном здании, подобном великому храму в Карнаке, из которого взят наш рис. 68. То же самое можно сказать и о причале хаторик. Пример, показанный на рис. 69, взят из храма Хатхор в Ипсамбуле. Нижняя часть древка покрыта надписями, над которыми изображена маска Хатхор.

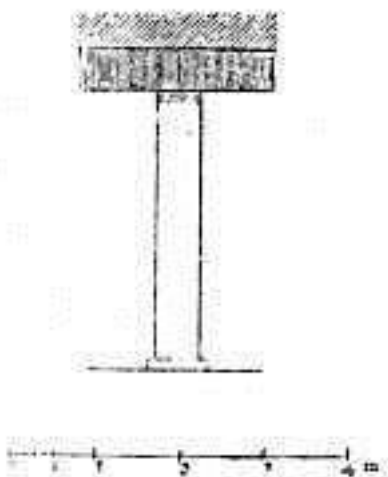


Рис. 66.—Четырехугольный причал; из Прис.

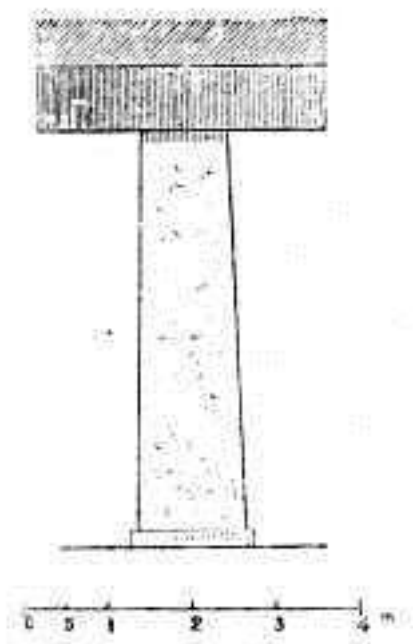


Рис. 67. Сужающийся четырехугольный пирс; из Гайлабо.

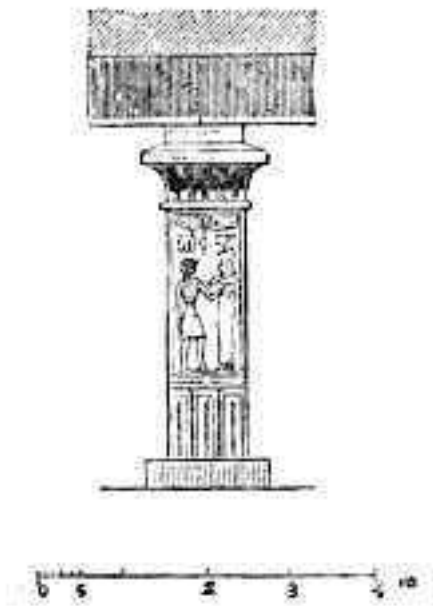


Рис. 68.—Причал с капителью; из Прис.



Рис. 69.—Причал Хаторик; из Гайлабо.

Форма пирса под названием *осириде* еще более сложная и декоративная. Эти опоры состоят из двух частей; четырехугольной шахты, покрытой надписями, и колоссальной статуи царя, который был строителем здания, в котором они находятся, наделенного головным убором и другими атрибутами Осириса. Этот мотив был излюбленным у принцев девятнадцатой династии, и он постоянно повторяется как в великих храмах левого берега в Фивах, так и в высеченных в скалах храмах Нубии. Наша иллюстрация взята с пирса осириде во втором дворе Мединет-Абу. Слово *кариатида* не может быть строго применено к этим опорам, потому что статуи не помогают поддерживать массу наверху, они просто прикреплены к опоре, которая фактически выполняет эту функцию.

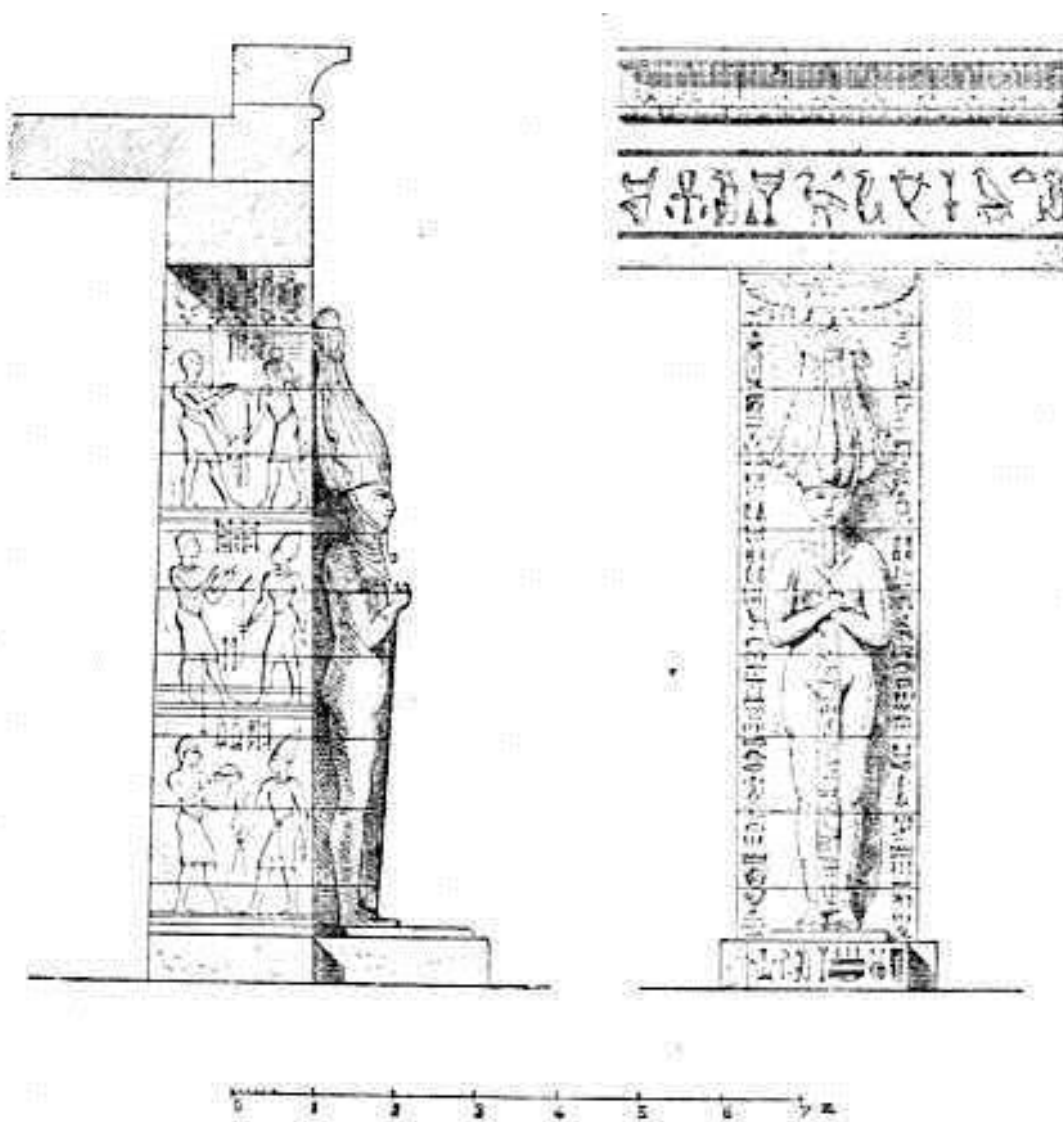


Рис. 70. Столб из осирίδα.

Эфиопские архитекторы позаимствовали мотив этих колонн из осирίδα. Они ввели в здания с колоннадами, скопированные с зданий Рамзесов, несколько колоссальных фигур, в которых иногда узнавали греческого Тифона. Вероятно, они представляют бога Сета. Они тоже применяются только к опорам. Во всей египетской архитектуре есть только один пример, когда человеческая фигура откровенно использовалась в качестве опоры, а именно, в случае тех кронштейнов или балконов, которые нависают над дворами Царского павильона в Мединет-Абу (рис. 10). Но даже здесь поддержка скорее кажущаяся, чем реальная, поскольку плиты, между которыми скорчились фигуры, опираются на стену за их спинами. В этом нет ничего, что могло бы сравниться с работой, проделанной достойными девственницами Эректа или мускулистыми гигантами Агригента по поддержанию массивных архитравов, доверенных их силе.

Последняя и любопытная разновидность пирса находится в гранитных покоях Великого Храма в Карнаке. На двух их гранях вырезаны группы из трех высоких стеблей, увенчанных цветами. С одной стороны эти цветы имеют форму перевернутых колокольчиков (см. рис. 71), с другой - напоминают загнутые лепестки лилии. Цветок и стебель окрашены в цвета, которые выделяют их на фоне красного полированного гранита. Этих опор всего две, и грани, лишённые описанного декора, покрыты тонко выполненными скульптурами глубокой печати.^[92]

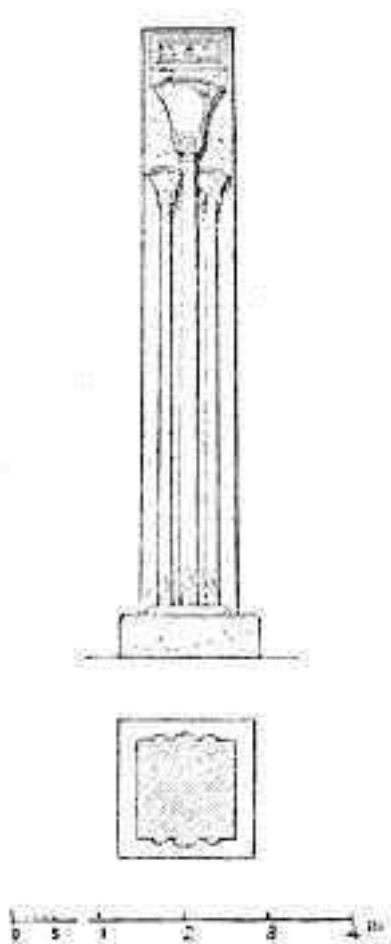


Рис. 71. Орнаментированный причал; Карнак.

Высота этих опор составляет 29 футов. "Их высота, а также их расположение, по-видимому, указывают на то, что на них никогда не было архитрава. Однако когда-то они были увенчаны каким-то королевским символом; вероятно, бронзовыми ястребами, которые, возможно, были украшены эмалью. На барельефах в Карнаке много изображений таких устройств".^[93] Предположим, что эта гипотеза хорошо обоснована, эти опоры имели что-то общее со стелой; если бы их высота была меньше, их можно было бы назвать пьедесталами; если бы их форма была менее бескомпромиссно прямоугольной, их можно было бы назвать обелисками. Как и стелы, они самодостаточны и независимы от своего окружения.^[94]

Таким образом, мы видим, что со временем египетские архитекторы преобразили старый, простой прямоугольный пирс — придав ему капитальность и основание, украсив его расписными и скульптурными украшениями, — пока он не стал пригоден для того, чтобы занять свое место в самой изысканной архитектурной композиции. Нам еще предстоит следовать тому же конструктивному элементу в дальнейшей серии модификаций, которые закончились тем, что сделали его неотличимым от собственно столбца.

Чтобы досконально разобраться во всех этих промежуточных типах, мы должны вернуться к вырубленным в скале гробницам, потолки в которых поддерживались опорами, оставшимися стоять при проведении раскопок. Желание пропускать как можно больше света мимо этих опор привело к тому, что в первую очередь были зачеркнуты их углы, и, таким образом, четырехугольная опора превратилась в восьмиугольную призму (рис. 72) и была соединена с почвой большим плоским основанием в форме диска.

Повторив тот же процесс и обрезав восемь углов этой призмы, был получен шестнадцатигранный стержень, образцы которого можно найти в Бени-Хассане в той же гробнице, что и восьмиугольная колонна (рис. 73).

"Практическая сложность точной огранки этих шестнадцати граней и выравнивания углов, под которыми они соприкасаются друг с другом, усугубленная естественным желанием сделать разделение на шестнадцать плоскостей четко видимым и придать больше анимации игре света и тени, вдохновила египетских архитекторов на счастливую идею превратить тупые углы в выступающие выступы путем выдалбливания пространств между ними". [95] Однако самая высокая часть этих столбов осталась четырехугольной, что сохранило воспоминание о первоначальном типе и служило соединительным звеном между древком и архитравом, которое почти в точности соответствует греческим *счетам*. Этот четырехугольный элемент был выгоден двумя способами; он предотвращал любое несоответствие между диаметром стержня и глубиной архитрава и придавал композиции неизменный элемент.[96] Неизменность этих квадратных счетов помогает привлечь наше внимание к постоянным изменениям, которые претерпевает стержень, который они венчают. Небольшой наклон сторон придает последнему эффект конуса, а контраст между его почти круглой вершиной и прямыми углами абака помогает нам вспомнить, что квадратная опора была его непосредственным прародителем.

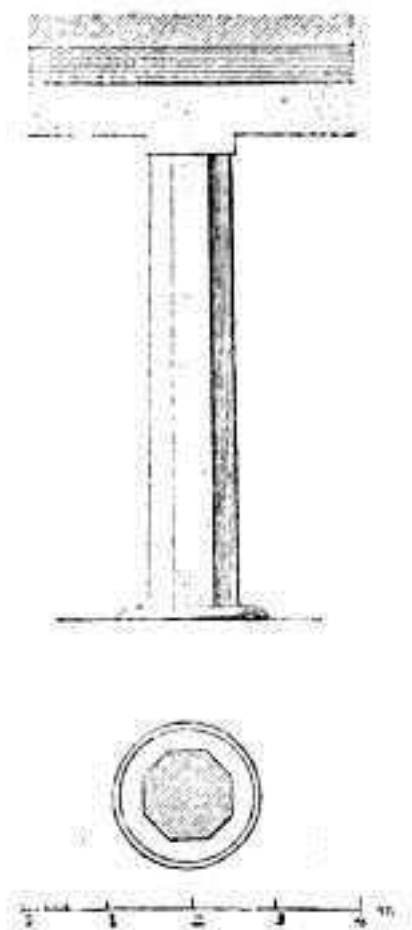


Рис. 72. Восьмиугольная колонна; Бени—Хассан.

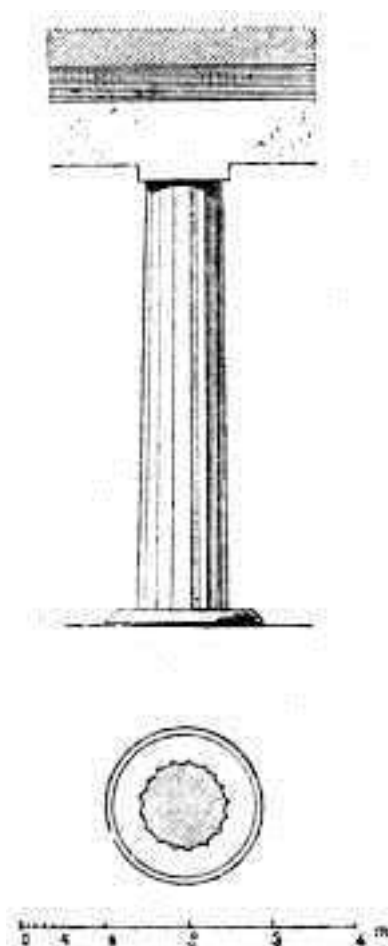


Рис. 73.шестнадцатигранный столб; рифленый.

Коническая форма колонн в Бени-Хассане, отсутствие четко выраженного основания, шестнадцать канавок, квадратные счеты, вставленные между их древками и архитравом, произвели, взятые вместе, большое впечатление на Шампольона. Он подумал, что в них он нашел первый набросок древнейшего из греческих орденов и что тип, доведенный до совершенства строителями Коринфа и Пестума, берет свое начало в гробницах Бени-Хассана; соответственно, он предложил назвать их колонны *протодорскими*.

Здесь мы не будем пытаться обсуждать теорию Шампольона. Было бы невозможно сделать это с пользой, не изучив предварительно саму дорическую колонну и не указав, насколько незначительны эти сходства. Дорическая колонна не имела основания; ее диаметр уменьшался гораздо быстрее; ее капитель, состоящая из эхинации и счетов, сильно отличалась по важности от маленькой таблички, которую мы находим в Бени-Хассане. Однако общие пропорции греческого и египетского орденов почти идентичны; древки в каждом случае рифленые, и оба они отличаются одинаковой простотой и внушительной серьезностью.

Но бесполезно настаивать на каком-либо подобном сравнении. Многоугольная колонна долгое время не использовалась, когда греки впервые проникли в долину Нила и получили возможность имитировать работы египтян. Он использовался во времена Срединной империи, во времена одиннадцатой и двенадцатой династий. Более ранние правители Второй Фиванской империи внедрили его в свои каменные здания, но нет примеров, которые мы могли бы отнести к более поздним, чем восемнадцатая династия. Рамзесы и их преемники предпочитали формы менее смелые и суровые; их колонны были настоящими

колоннами с выпуклым антазисом и богатыми и разнообразными капителями. Несомненно, верно, что ближе к седьмому веку греки смогли найти многоугольную колонну, которую мы описали во многих древних памятниках. Но те ранние посетители не были археологами. Пораженные и ослепленные помпезными зданиями Псаметека или Амасиса, они вряд ли стали бы тратить свое внимание на заброшенный и устаревший тип. Их восхищение было бы приковано к великим зданиям девятнадцатой и более поздних династий, к таким творениям, как Мединет-Абу, Рамессеум и Большой зал в Карнаке; творениям, которым не было равных в тех городах Дельты, которые посетили Геродот и Гекатей. Если бы греческое искусство позаимствовало что-то из Египта того времени, оно перенесло бы на свой собственный дом не простые линии портиков в Бени-Хассане, а нечто богато украшенное и сложное, подобное порядку небольшого храма Нектанебо в Филе.

Эти несколько слов пришлось сказать мимоходом относительно гипотезы, которая пользовалась большим успехом со времен Шампольона, но мы спешим возобновить наш методический анализ египетских орденов и классифицировать их по разнообразию пропорций и по постоянно усложняющемуся орнаменту.

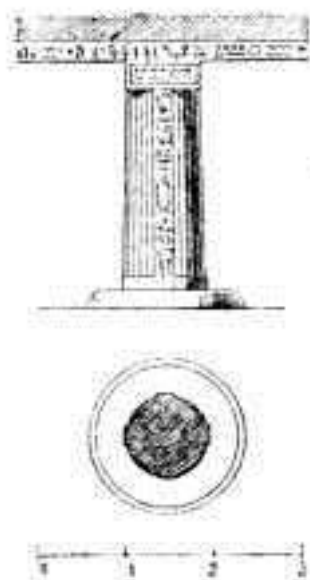


Рис. 74. Многоугольная колонна с плоской вертикальной полосой.

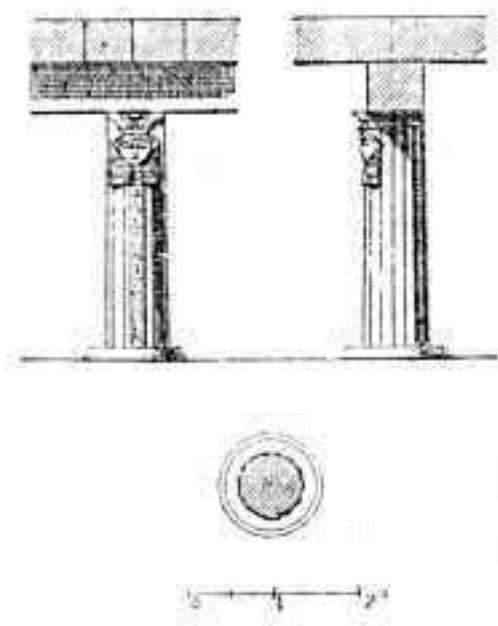


Рис. 75. Многоугольный пирс с маской Хатхор; от Лепсиуса.

В Бени-Хассане и в других местах мы находим колонны с двумя или четырьмя плоскими вертикальными полосами, разделяющими их канавки на такое же количество групп. Эти полосы покрыты вырезанными надписями. Иногда, как в Калабче (рис. 74), между каждой парой имеются четыре плоские полосы, охватывающие пять канавок. Такое расположение подчеркивает разницу между этими так называемыми протодорскими колоннами и греческой дорической колонной. Они нарушают надлежащий характер колонны, табличка с надписью становится самым важным элементом композиции, а древко, к которому она прикреплена, кажется, было сделано для ее демонстрации. С другой стороны, в греческом ордере мы всегда находим структурные требования, приведенные в абсолютную гармонию с эстетическими чувствами; каждая линия, каждая деталь необходимы как строителю, так и художнику.

Более позднюю разновидность этого типа можно найти в колонне, в которой вертикальная полоса прерывается, чтобы освободить место для маски Хатхор, которая помещается непосредственно под счетами (рис. 75). Мы находим его в храме, расположенном к востоку от Эль-Каба, датированном, согласно Лепсиусу, восемнадцатой династией.

После одиннадцатой династии мы находим в Бени-Хассане монолитные каменные опоры, которые, хотя и соседствуют с настоящими многоугольными опорами, являются колоннами в самом строгом смысле этого слова; то есть, их вертикальное сечение имеет криволинейные формы, и они снабжены капителями. Как ни странно, они настолько далеки от застройки пирса, что даже отдаленно не напоминают его. Однако их вполне можно сравнить с типом колонн, который мы уже заметили, говоря об эфемерной деревянной или металлической архитектуре, формы которой сохранились для нас на барельефах Древней империи (см. рис. 54).[97]

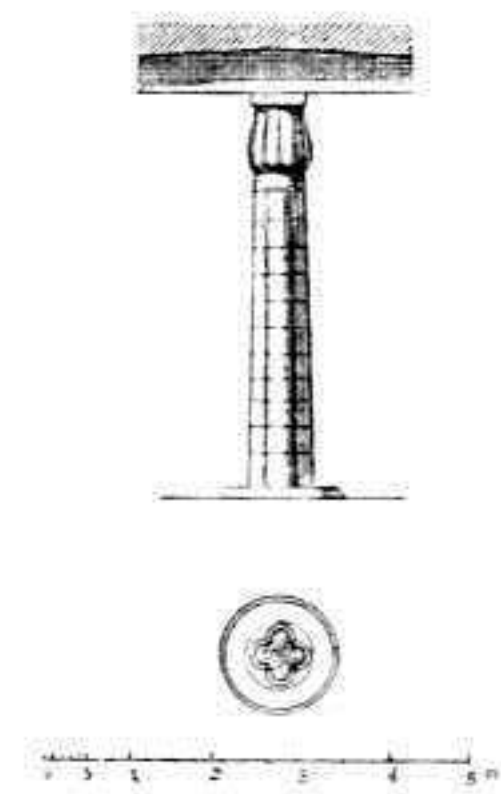


Рис. 76.—Колонна из Бени-Хассана; из Лепсиуса.

Стержень состоит из четырех рельефных вертикальных ребер, крестообразных в плане и соединенных наверху узкими скруглениями. Углы между ребрами глубокие. Горизонтальное сечение капителя похоже на сечение стержня, из которого оно, кажется, выходит; затем оно постепенно сужается к вершине, где встречается с обычными четырехугольными счетами (рис. 76).

Если связать вместе четыре стебля лотоса, каждый из которых заканчивается нераскрывшимся бутоном, непосредственно под тем местом, где стебель соединяется с бутоном, получится нечто, имеющее грубое сходство с этим столбиком, и его происхождение часто приписывали имитации такого хвороста. Закругления, окружающие стержень на его вершине, представляют собой шнур, намотанный несколько раз вокруг стеблей, тростинки, которые заполняют верхние части впадин между ребрами, предназначены для концов узлов.

Недалеко от остатков лабиринта было обнаружено несколько колонн, сформированных по аналогичному принципу. Их древки состоят из восьми вертикальных ребер, которые в плане имеют треугольную форму, как стебли папируса. Нижняя часть древка имеет рельефную выпуклость. Он вырастает из короны листьев и сужается по мере роста. Стебли перевязаны наверху тремя-пятью лентами, концы свисают между ребрами. Бутоны, образующие заглавную букву, также окружены листьями у основания.

Количество ее частей и их сложное расположение, нарисованные на ней листья и ее общие пропорции показывают, что эта колонна была произведением искусства гораздо более продвинутого, чем искусство Бени-Хассана. Между первой и второй Фиванскими империями форма колонны претерпела развитие, подобное тому, которое мы уже описали в случае с пирсом. Его поверхность стала менее бессвязно неправильной; его горизонтальное сечение выдавало постоянно возрастающую тенденцию к круглой форме. Более того, подобно зданиям, частью которых он являлся, по мере увеличения в размерах он повернулся спиной к

своему монолитному происхождению и превратился в тщательно выстроенную последовательность горизонтальных ходов.

Таким образом, при Новой империи мы приходим к колонне, несколько разновидностей которой мы находим в зданиях в Фивах. Его пропорции разнообразны, как и способы, которыми его покрывают и украшают. Вариант, который сохраняет наибольшее сходство с колонной из Бени-Хассана, найден в Луксоре (рис. 77)[98]. Он имеет форму прутьев, как и его прототип, но естественное происхождение его форм обозначено гораздо менее четко. Заглавная букета очень слабо напоминает букет бутонов лотоса, стебли откровенно не отделены друг от друга, а лигатуры повторяются бессмысленным образом. Мы чувствуем, что с течением времени первоначальная комбинация утратила свое первоначальное значение.

Перемена становится еще более разительной, когда мы обращаемся к другой колонке из "Новой империи", из Мединет-Абу (рис. 78). Лоткообразный тип все еще можно распознать, но стержень больше не имеет формы хвороста, за исключением рудиментарного вида и на очень небольшой части своей поверхности. Чуть ниже заглавной буквы есть вязь, но последняя обведена гладкой лентой и украшена уреем; нижняя часть слегка сужающегося древка вытекает из окружающей ленты из раскрашенных листьев.

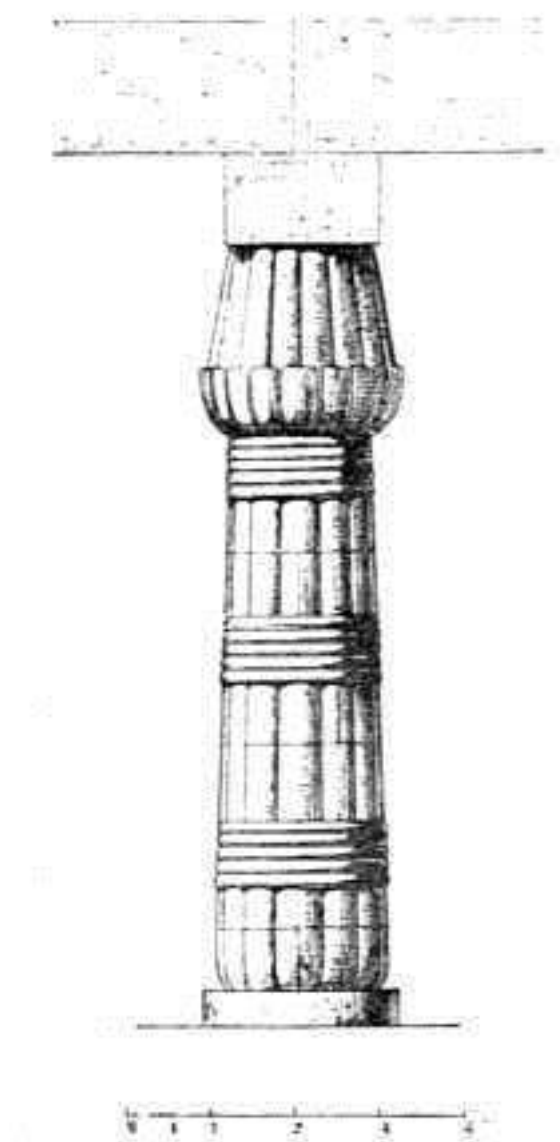


Рис. 77 — Колонна в Луксоре; *Описание*, том iii, стр. 8.

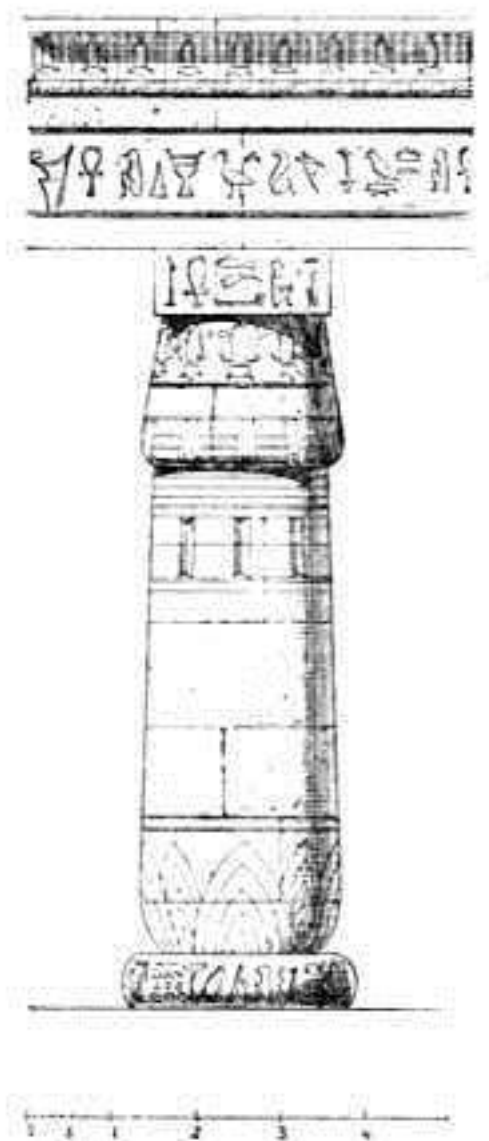


Рис. 78 — Колонна в Мединет-Абу: *Описание*, том ii., стр. 4.

Рядом с типом, который мы только что описали, мы находим другой, которому полый внешний изгиб заглавной буквы дал название *campaniform*. Ничего подобного в Бени-Хассане не найти, и ни один каменный образец не сохранился с более ранних времен, чем Вторая Фиванская империя.[99] Основание небольшое. Канавки или отдельные стержни исчезли. Стержень либо гладкий, либо украшен барельефами и надписями. Лигатуры под капителью все еще присутствуют. Весенняя часть столицы украшена листьями и цветами, раскрашенными в яркие цвета. Кубические счеты или кубическая матрица из камня установлены на круглой поверхности капителя и передают силу сопротивления колонны архитраву.

Пропорции и общий вид вала сильно различаются. При первом дворе в Мединет-Абу он короткий и приземистый, и только столица получила несколько рельефных украшений.

С другой стороны, Большой зал в Карнаке выше, изящнее по форме и богаче убранством, чем в любом другом египетском здании (рис. 80). Чтобы дать представление о колоссальных размерах этих колонн, нам нужно только повторить часто высказываемое утверждение, что на верхней поверхности их капителей, которые имеют не менее 70 футов в окружности, может сидеть сотня человек.

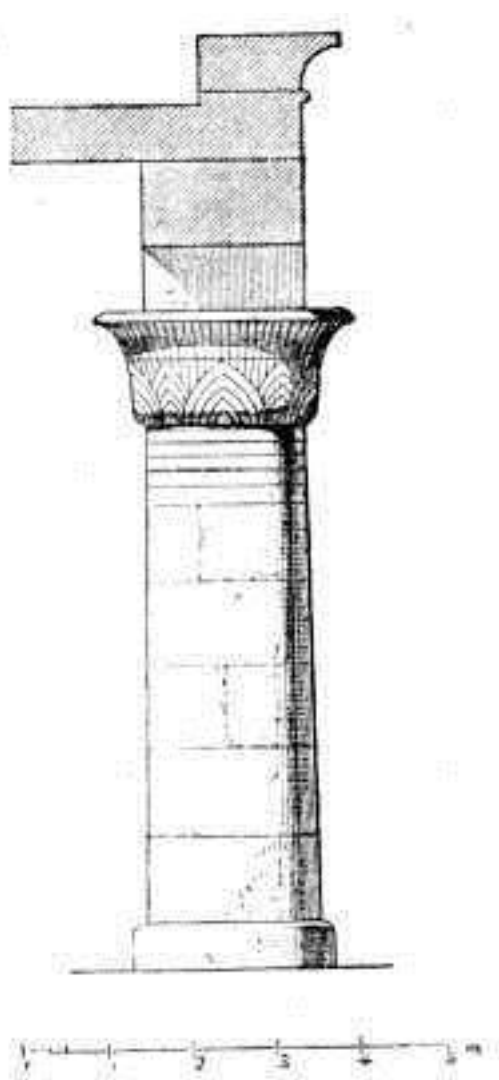


Рис. 79 — Колонна в Мединет-Абу; *Описание*, том ii, стр. 6.

Стволы обеих этих колонн постепенно уменьшаются от основания к вершине. Уменьшение настолько незначительно, что едва заметно глазу. С другой стороны, в гипостильном зале Рамессеума (рис. 81) он быстро сужается. Колонны в центральном проходе по своим пропорциям находятся на полпути между массивными колоннами Мединет-Абу и высокими колоннами Карнака. Их нижние части имеют луковичную форму, на которую мы уже обратили внимание, говоря о лоткообразном типе колонн. Расписной и скульптурный орнамент, хотя и не такой богатый, как в Карнаке, покрывает примерно половину всей поверхности.

Мы можем привести, как демонстрирующие интересные вариации кампаниформного типа, колонну Солеба, датируемую восемнадцатой династией (рис. 82), и колонну Тутмеса из Карнака (рис. 83). О столице первого, по-видимому, свидетельствует связка пальмовых листьев, разложенная вокруг центрального столба. Загибаясь наружу, кончик каждого листа образует лопасть, которая показана на плане (рис. 82). Архитектор здесь свободно использовал формы, встречающиеся в природе, но в храмах Птолемеев мы находим пальмовое дерево, скопированное гораздо более буквальным образом. В Эсне есть капители, состоящие из пальмовых ветвей, сгруппированных в ярусы вокруг центрального стержня и скопированных лист за листом. Иногда, как в Филе, мы даже находим гроздь фиников вперемешку с листьями.

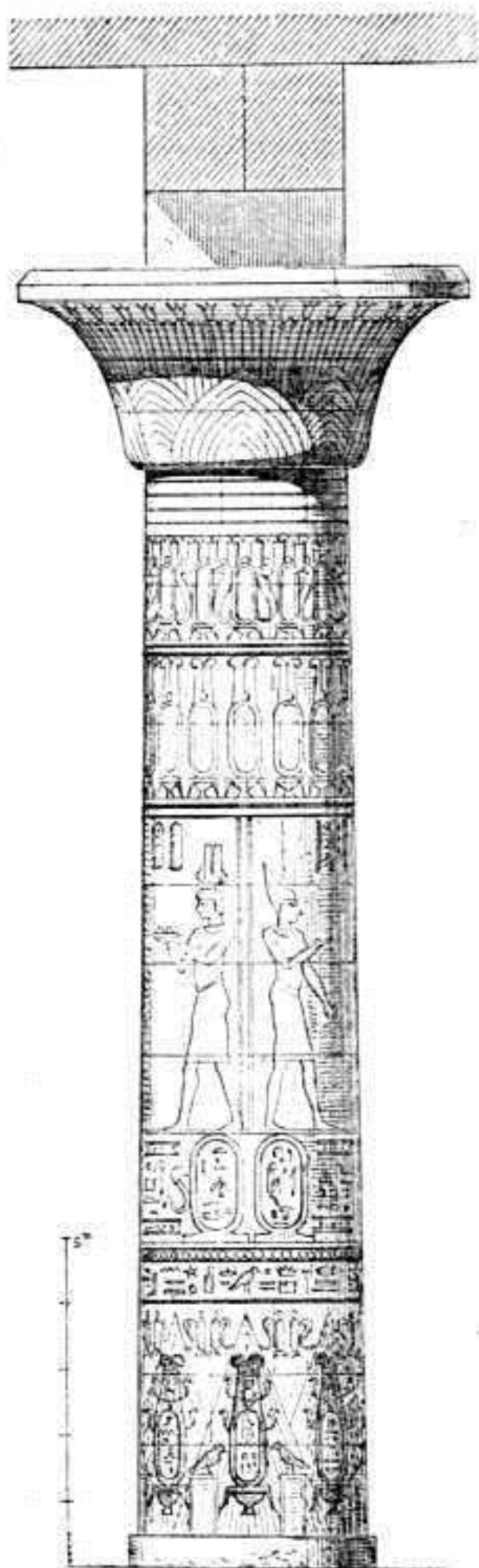


Рис. 80.—Колонна из Большого зала в Карнаке; *Описание*, iii. 30.

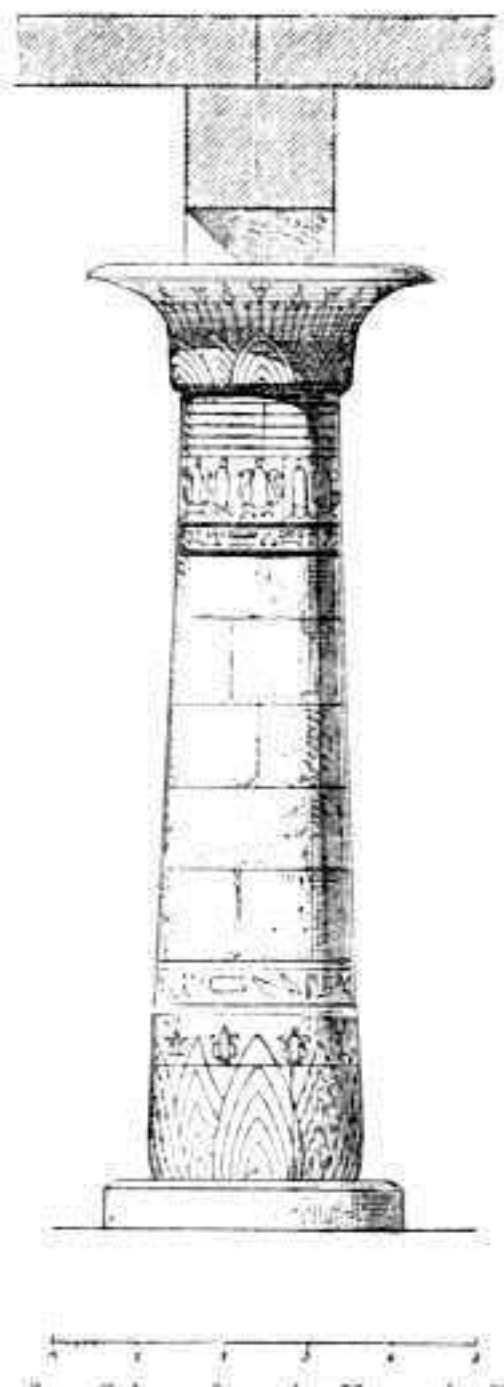


Рис. 81.—Колонна из Гипостильного зала Рамессеума; из Хоро.

Другой заглавный камень, о котором мы упоминали как о работе Тутмоса в Карнаке, имеет форму подвешенного колокола. Верхняя часть стержня слегка вздувается так, чтобы совпадать с внешним краем колокола; он окружен закруглениями, под которыми вырезана вертикальная полоса иероглифов. Заглавная часть украшена растущими книзу листьями, и в целом ее можно принять за изображение фирменного стиля в перевернутом виде.

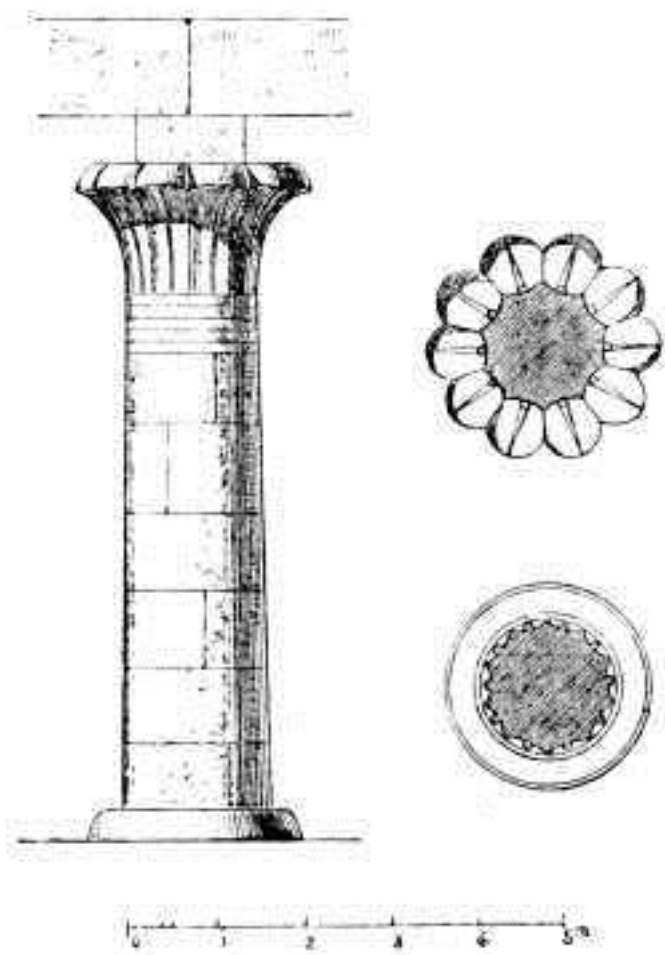


Рис. 82 —Колонна Солеба; из Лепсиуса, часть і, стр. 117.

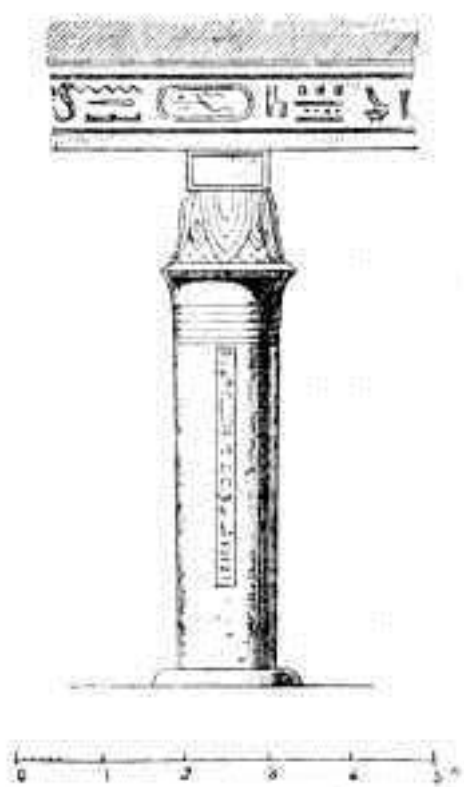


Рис. 83. Колонна Тутмоса в Карнаке; из Лепсиуса, часть i, стр. 81.

В этом сравнении различных форм, которые последовательно придавались египетской колонне, мы могли бы, если бы захотели, включить и другие разновидности; и все же мы не думаем, что упустили что-либо важное. Мы рассчитали их в одном масштабе, чтобы можно было сразу понять их относительные пропорции, и теперь нам нужно проанализировать методы, с помощью которых они были соединены со своими опорами и надстройками. Для этой цели нам придется воспроизвести несколько опор и колонн, уже упомянутых и изображенных, в большем масштабе и в перспективе, а не на высоте. Мы рассчитываем, что эти репродукции покажут индивидуальные особенности египетских орденов и происхождение их своеобразной физиономии.

Когда архитекторы Новой империи использовали квадратный пирс, не придавая ему ни капитальности, ни основания, они покрыли его барельефами и надписями. Украшенный таким образом, он мог использоваться без каких-либо несоответствий в богатых и тщательно продуманных композициях. В истинности этого утверждения можно убедиться на прилагаемой репродукции ракурса из перистиля храма Элефантине (рис. 84).^[100]

Четкие и простые линии опоры хорошо контрастируют со скромным выступом стилобата и более смелым профилем карниза, а благодаря двойному основанию помогают придать достоинство и солидность окружающему портику.

Когда опору украшают заглавной буквой, эта заглавная буква ни в малейшей степени не напоминает заглавные буквы собственно колонны. Будучи, по своей сути, вертикальной секцией стены, она рассматривается как таковая, и в качестве венца ей отводится капитель, выполненная точно таким же образом, как карниз, венчающий каждую египетскую стену. Между этой квази-капителю и архитравом установлены низкие счеты (рис. 85).

Рисунок на странице 109 представляет собой одну из семи опор осирيدا в первом дворе храма в Мединет-Абу. Опора позади статуи немного шире основания, на котором она стоит. По бокам от фараона изображено по одному из его детей, выполненных в очень высоком рельефе, почти по кругу. Ни в коей мере не ущемляя достоинства колосса, скульптор слегка откинул голову назад, чтобы получить естественную опору для своего высокого и сложного головного убора. Благодаря этому искусству рассматриваемый головной убор надежно соединен с массивным пирсом позади него без вмешательства каких-либо неприглядных каменных глыб, и выражение всей глиптоархитектурной группы становится более выразительным и более наводящим на мысль о той силе в покое, которая является характерной чертой египетской архитектуры.^[101]

На следующем рисунке (рис. 87) показана верхняя часть многоугольной колонны с капителью-хатор самой древней и простой формы. В более поздние эпохи, во времена династий Саитов, маска богини повторялась на четырех сторонах колонны, а иногда накладывалась на капитель в форме колокола. В данном случае, когда маска всего одна, вертикальная полоса иероглифов под ней показывает, что лицо, на котором она изображена, является основным.

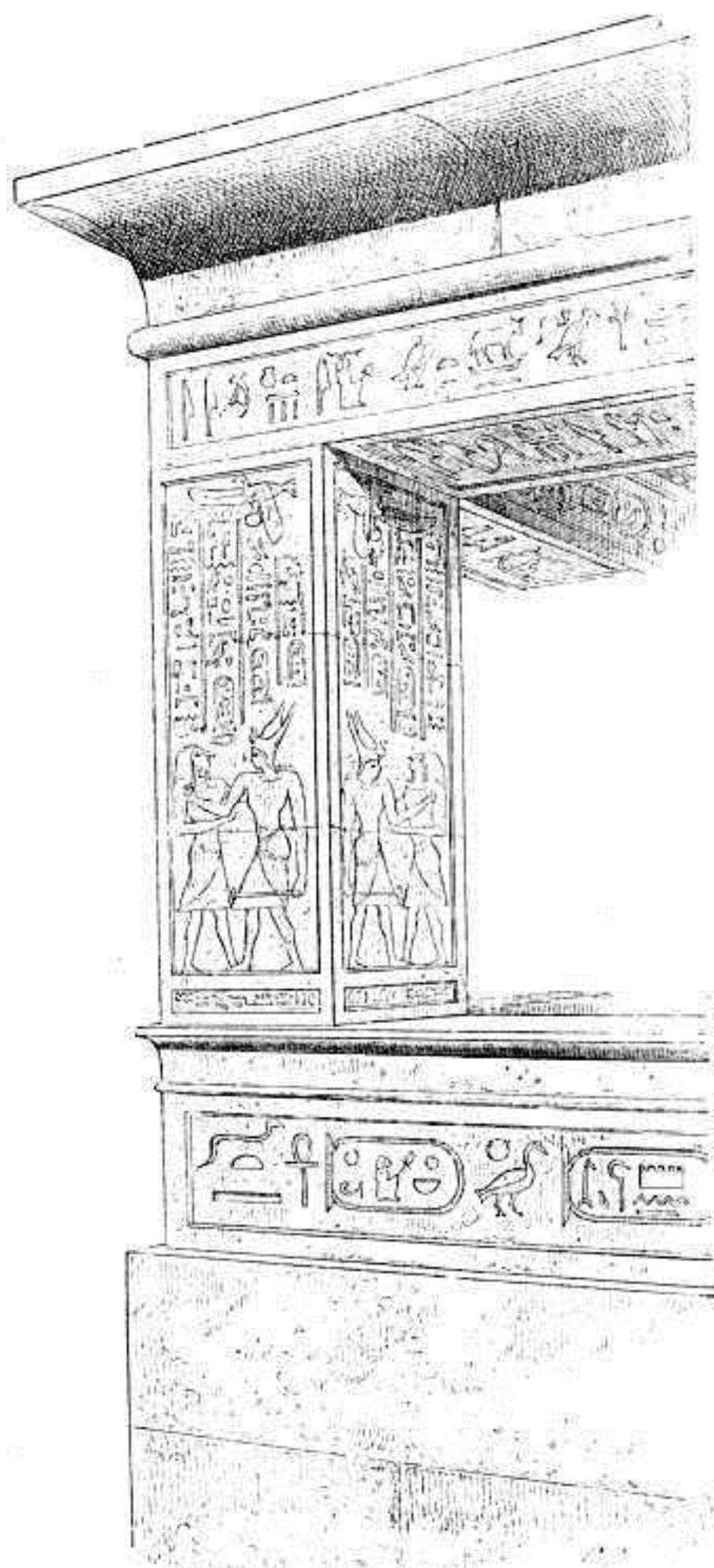


Рис. 84. Угловой пирс у храма в Элефantine; с возвышения в *Описании*, глава 36.

Эта капитель - одно из самых необычных достижений египетского искусства. Почему из всего множества египетских богов и богинь только Хатхор была выбрана для такого отличия? Что означает маленький наос, или святилище, на ее голове? Объяснение все еще неясно. Возможно, его следует искать в том простом факте, что слово Хатхор означает жилище Гора. Этот капитал находится как в гробницах, так и в храмах. Мы воспроизводим (рис. 88) причал хаторик из гробницы некоего Нефер-Хотепа, жившего при восемнадцатой династии; сейчас он находится в музее в Булаке. На передней стороне изображена маска Хатхор поверх символа *тет*, который был истолкован как означающий *непоколебимость* или *стабильность*.^[102] На ее груди свисает богатый воротник.



Рис. 85.— Пирс со столицей в Карнаке; с высоты Присс.

На колонне в храме Калабче мы находим череду иероглифов, повторяющихся на четырех гранях (рис. 89). Канавки этой колонны необычайно многочисленны и расположены близко друг к другу, и поэтому она приближается к истинно цилиндрической форме. Однако счеты, которые нависают над шахтой в каждой точке, все еще напоминают о монолитном столбе и табличке, которая была закреплена на его вершине, когда его углы были впервые зачеркнуты, чтобы обеспечить более свободный проход свету.

Колонна в форме хвороста (рис. 90) не поддается объяснению с помощью какой-либо теории развития с пирса. Мы воспроизвели его верхнюю и нижнюю оконечности, а также антаблемент и плоскую крышу, которые он поддерживает. Любопытной особенностью является крайняя обнаженность основания, придаваемая египтянами своим колоннам. Древко и капитель могут быть вырезаны различной формы и украшены самыми яркими цветами, но основание всегда совершенно голое и простое. В этом отношении между одной колонной и другой нет разницы, кроме размера. Единственная попытка орнаментации, когда-либо найденная, - это узкая полоса иероглифов, выгравированных, как в Рамессеуме, по его окружности (рис. 91). С другой стороны, нижняя часть древка всегда богато украшена. Главным элементом этого украшения является венчик из листьев, которые встречаются как в колоннах в форме прутьев, так и в тех, у которых стволы гладкие. В последнем, однако,

орнамент распространяется дальше, чем в первом. Между более крупными листьями появляются тонкие побеги, которые поднимаются по стержню и распускаются на верхушке. Над ними снова идут царственные овалы, увенчанные солнечным диском между двумя змеями-уреями.

В верхней части колонны Тутмоса (рис. 90) подвески, заполняющие углы входа, и четыре кольца в верхней части древка, заостренные листья и другие украшения капителя бросаются в глаза благодаря тому, что они окрашены в желтый и синий цвета, которые можно найти воспроизведенными на табличке Присса. Нам бы хотелось украсить одну из этих колонн всеми ее цветными украшениями, но мы не решались сделать это, потому что нас не удовлетворила точность тона и подкрашивания тех цветных пластин, которые были использованы в предыдущих работах. И мы не хотели давать цветных репродукций, за исключением тех, которые сделаны специально с самих памятников, как в случае с гробницей из Древней империи, расписные украшения которой представлены на табличках xiii. и xiv.

Следует заметить, что в этом случае счеты не выходят за пределы архитрава, как это было в греческом дорическом ордере.

Мы привели колонну из центрального прохода Большого зала в Карнаке, которая хорошо иллюстрирует капитель в форме колокола (рис. 80). Мы также приводим пример, с небольшими вариациями, из Рамессеума (рис. 92). Он исходит из основного порядка в гипостильном зале и, возможно, демонстрирует египетскую архитектуру в лучшем ее проявлении. Профиль столицы самым удачным образом сочетает изящество с твердостью очертаний. Внимательно изучив и сравнив множество репродукций, мы преуспели, как мы полагаем, в более точном воспроизведении его изгибов, чем любой из наших предшественников. Листья и цветы расположены самым удачным образом, а также раскрашены с изысканной отделкой, которой нет нигде в другом месте. Оформление в целом отличается необычайным богатством. Царские овалы с солнечным диском и уреем окружают шахту; стервятники с распростертыми крыльями покрывают потолок, а на видимых сторонах архитрава вырезаны длинные ряды иероглифов.^[103]

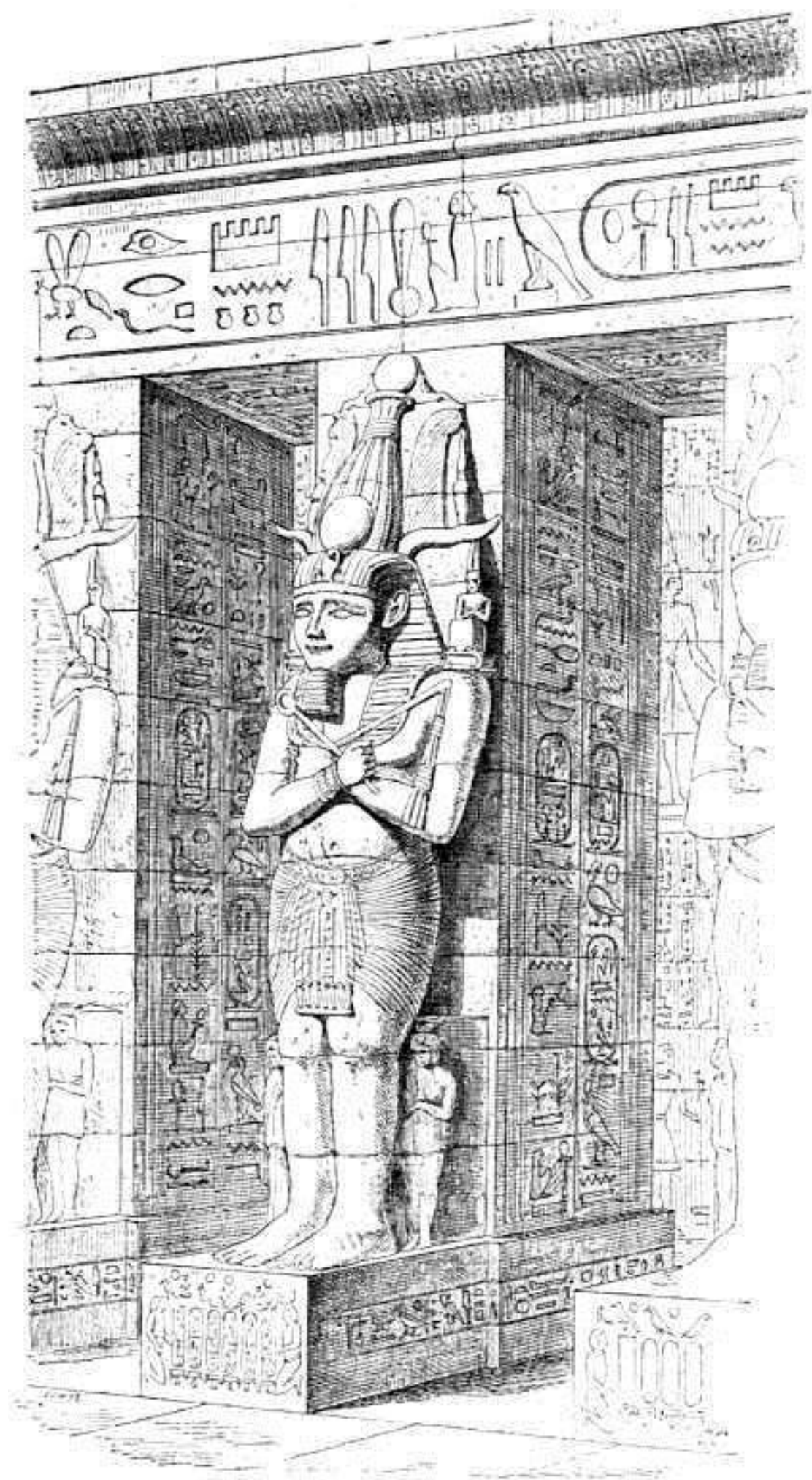


Рис. 86.—Пирс Осириде; Мединет-Абу

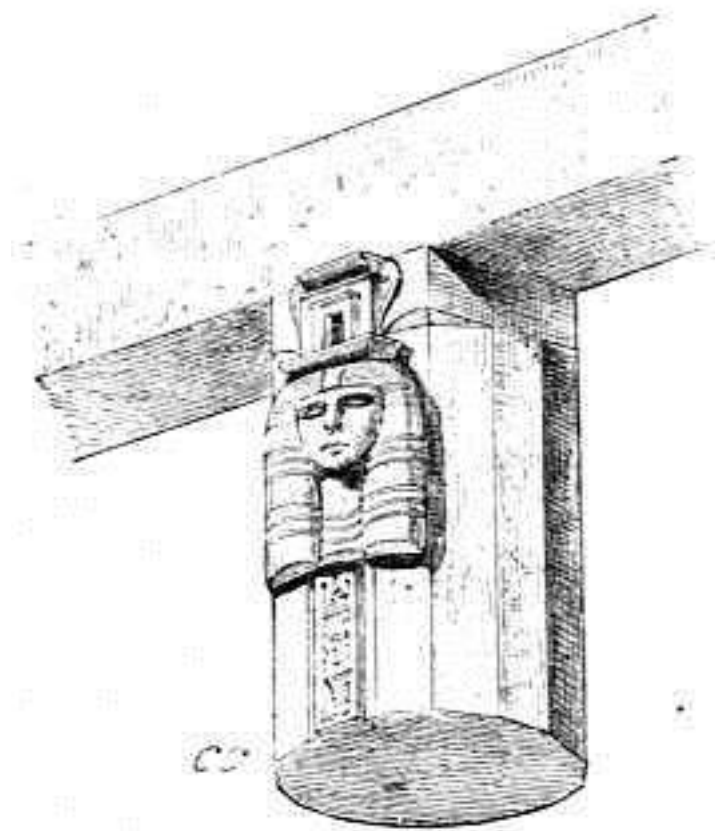


Рис. 87.—Причал Хаторика из Эйлиты. Лепсиус, часть i, стр. 100.



Рис. 88.—Хаторный причал из гробницы. Булак.

Из производных и вторичных форм кампанского капитала есть только две, на которых мы должны здесь настаивать. Примером первого являются колонны храма, построенного Сети I. в Сесеби, в Нубии (рис. 93). Он очень похож на тот, что уже был показан в Солебе (рис. 82). Мотив тот же, но на примере Сесеби он показан на более продвинутой стадии развития. Его формы стали более полными и выразительными, а пальмовые ветви, из которых почерпнута идея, более откровенно воплощены в дизайне. Это не точная копия с натуры, как в Эсне, но были хорошо использованы основные растительные формы.

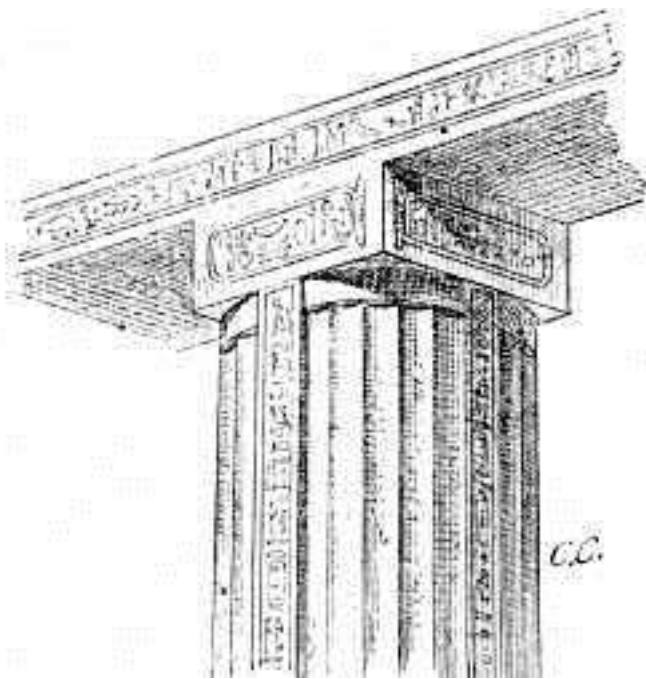


Рис. 89. Колонна в Калабче; с высоты Приссе.

Другая вариация на ту же тему - гораздо более поздняя; ее можно найти в храме, построенном Нектанебо на острове Фила (рис. 94). Простота заглавных букв сесеби и солеб исчезла; вся композиция проникнута любовью к сложной форме, которая отличала эпоху саитов. Набухающее основание колонны, кажется, вырастает из букета треугольных листьев. Передняя грань колонны украшена полосой иероглифов; ее верхняя часть окружена пятью гладкими кольцами, над которыми, опять же, имеется канавка. По словам Присса, который единственный сообщает подробности об этом маленьком здании, на некоторых капителях нет никаких украшений, кроме тонко вырезанных пальмовых листьев; на других между каждой парой листьев изображены полураскрывшиеся цветки лотоса. Наконец, квадратная матрица или счеты, которые поддерживают архитрав, намного выше и важнее, чем в ранее описанных колоннах, и на каждой из ее четырех сторон изображена маска Хатхор, увенчанная наосом. Эта необычная высота абака, наложение заглавной буквы хатора на заглавную в форме колокола и повторение маски Хатхор на всех четырех сторонах являются характерными признаками стиля птолемеев.

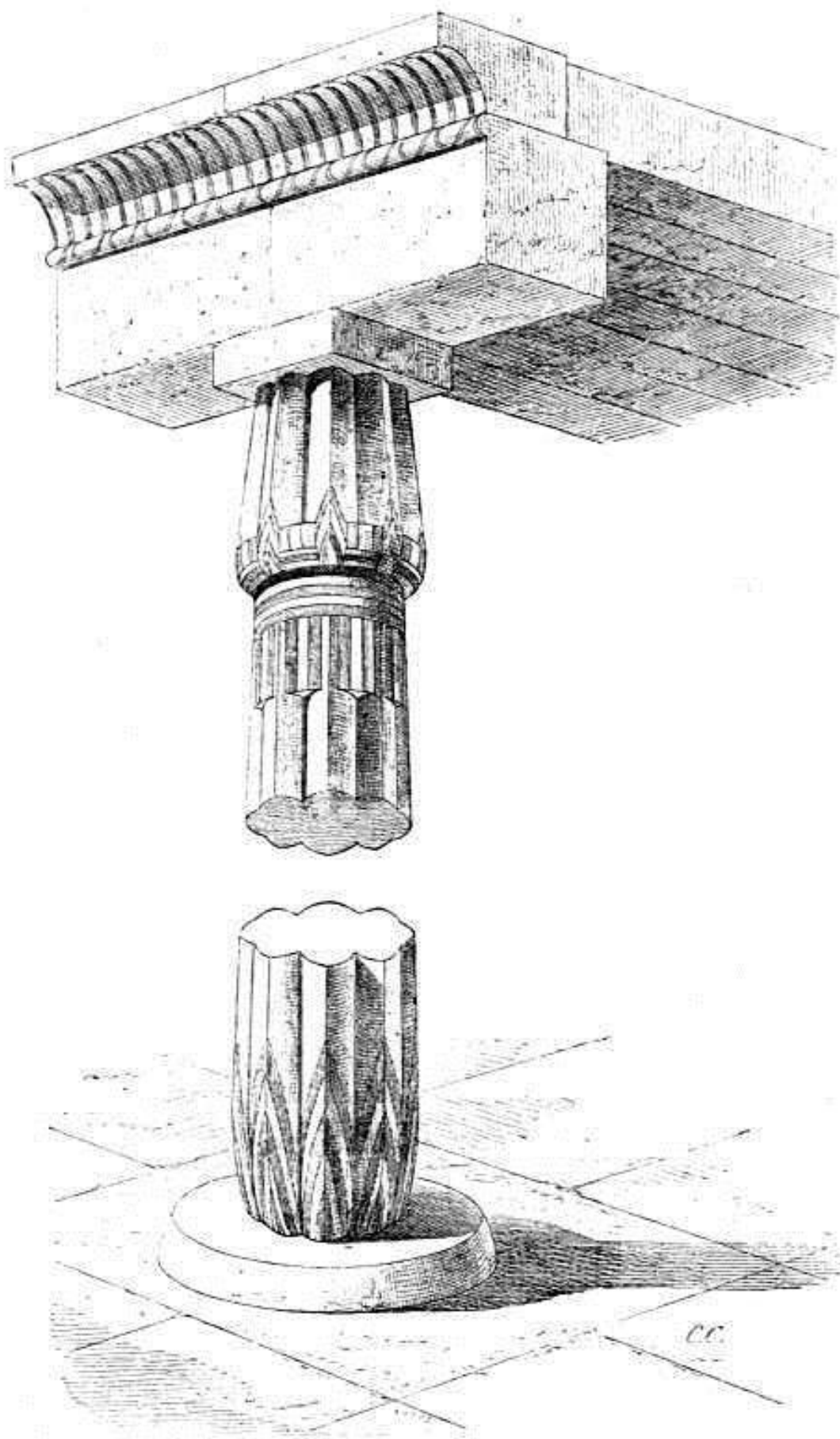


Рис. 90 -Колонна Тутмеса III; из Амбулатории Тутмеса в Карнаке. С высоты Присса.

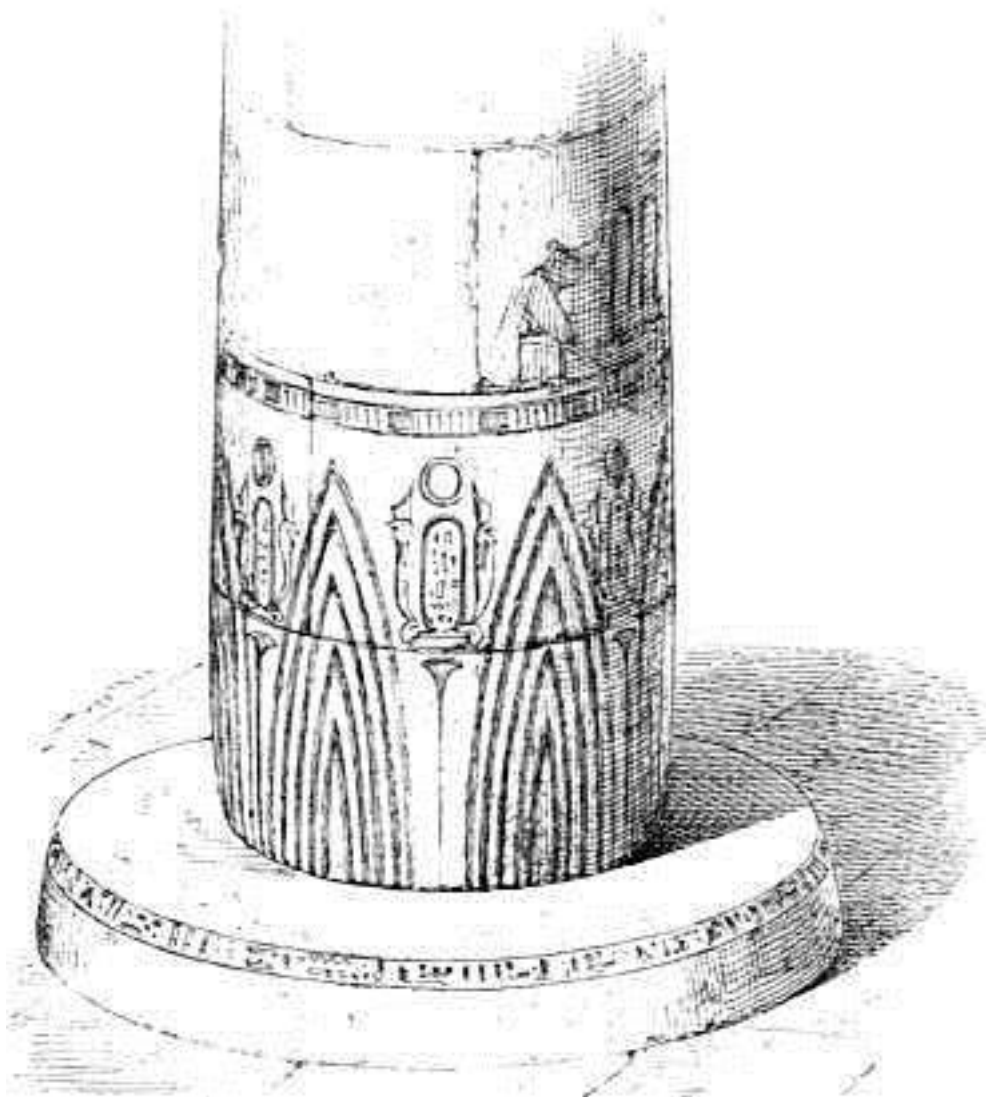


Рис. 91. Основание колонны; из большого зала Рамессеума, центральный проспект.

Капитель из Амбулатории Тутмоса в Фивах представляет собой тип одновременно редкий и оригинальный (рис. 95). Между нашей иллюстрацией и иллюстрацией Лепсиуса есть разница, которая не лишена важности.^[104] Согласно немецким ученым, счеты вписаны в верхнюю окружность колокола; но если мы можем верить наброску, сделанному архитектором на месте, правда в том, что верхняя окружность капителя заключена в четырех сторонах счетов, которых она касается в их центрах. Таким образом, четыре угла абака выступают далеко за верхнюю часть капителя, должным образом соединяя его с архитравом и придавая всему удовлетворительный вид солидности.

Эту своеобразную форму капитала обычно относят к индивидуальному капризу какого-нибудь архитектора, стремившегося, прежде всего, изобрести что-то новое.^[105] Но ту же форму можно найти в архитектурных формах, сохранившихся на росписях древней империи (рис. 59), что кажется фатальным для этого объяснения. Вполне вероятно, что если бы мы обладали всеми работами египетских архитекторов, то обнаружили бы, что этот тип ни в коем случае не ограничивался Карнаком. Однако его линии были гораздо менее красивы, чем обычная форма, и, хотя он был достаточно древним, так и не стал популярным.

Египтяне не всегда довольствовались кистью и резцом для украшения своих капителей, иногда они использовали и металл. Это было доказано открытием, сделанным в Луксоре в

присутствии М. Бругша, который описывает это в следующих выражениях: "Работы по расчистке храма начались с той части, которую построил Аменофис III. и дали несколько весьма неожиданных результатов. Капители колонн были покрыты медными пластинами, которым молотком был придан контур камня под ними. Впоследствии они были раскрашены. Большие куски этих пластин были найдены все еще прикрепленными к капителям, в то время как другие части лежали среди окружающих обломков. Таким образом, был установлен новый факт в истории египетского искусства, а именно, что каменная кладка иногда покрывалась металлом".[\[106\]](#)

Этот процесс применялся не обычно и даже не часто, о чем мы можем судить по огромному количеству сохранившихся заглавных букв, выкрашенных в самые яркие цвета. Если бы поверхность камня должна была быть скрыта, то не было бы предпринято такой заботы о его украшении. Тот факт, что этот процесс вообще использовался, однако, любопытен; похоже, это пережиток древней деревянной архитектуры, в которой обычно использовался металл.

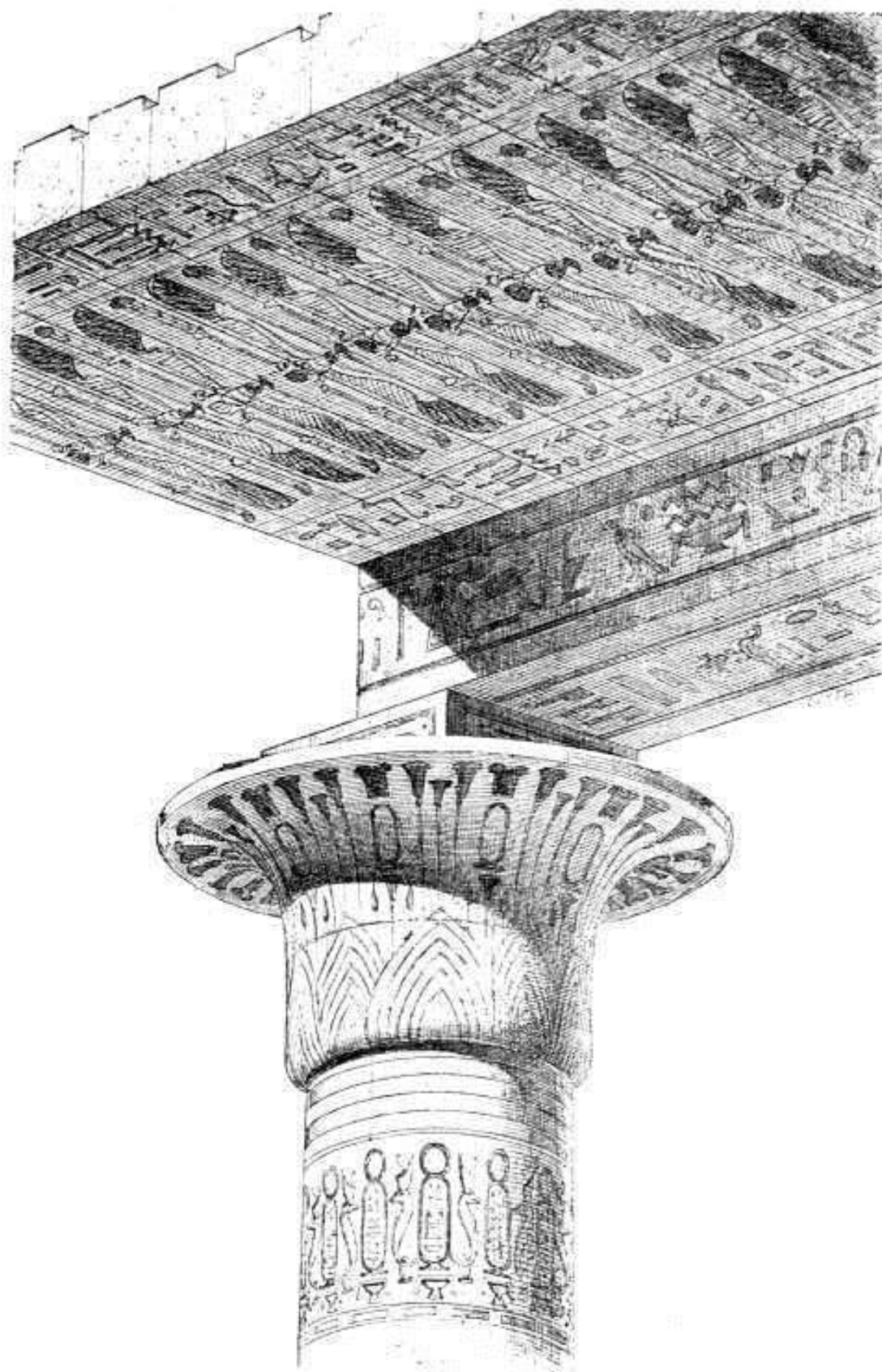


Рис. 92.—Капитель в форме колокола из гипостильного зала Рамессеума. Из главного ордера.

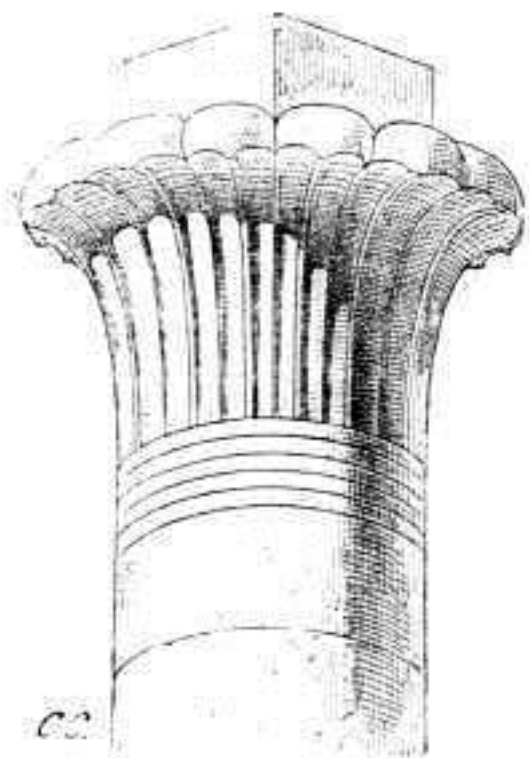


Рис. 93. Столица в Сесеби. С высоты Лепсиуса, *Денкмалер*, часть і., стр. 119.

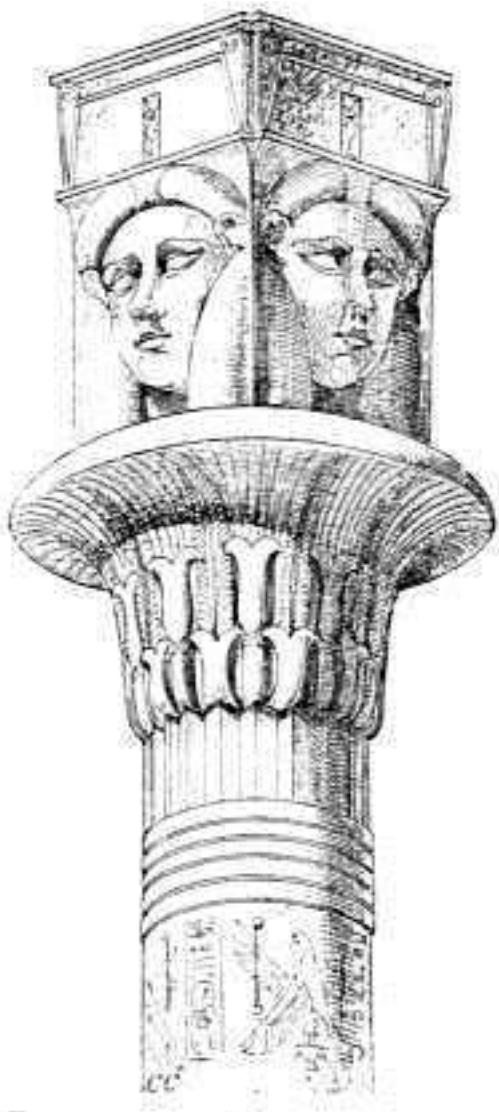


Рис. 94.—Капитель из храма Нектанебо в Филе. С высоты Приссе.

Архитрав, в котором использовались все эти разновидности капителей, иногда был такого рода, на который стоит обратить внимание (рис. 102). Всякий раз, когда размеры колонны были достаточно велики, каменные балки, которые сходились на кубике или счетах, имели косые стыки. Мотив архитектора, использовавшего такое соединение, достаточно очевиден; оно было рассчитано на то, чтобы обеспечить большую прочность, и это был наиболее удобный способ соединения боковых наличников с теми, что расположены в продольном направлении. Любое другое устройство потребовало бы пожертвования пространством и оставило бы определенную часть счетов бездействующей.

На этом мы завершили наш анализ основных типов опор и колонн, использовавшихся египтянами. Однако они наводят на определенные общие размышления, которые мы должны затем попытаться выразить. Несмотря на большое кажущееся разнообразие их форм, мы способны понять, что египетские порядки подчинялись неизменному закону развития и что определенные характерные черты постоянно проявляются при всех их преобразованиях. Мы должны попытаться определить эти законы и характеристики, поскольку в противном случае мы не сможем оценить оригинальность египетского искусства, мы не сможем классифицировать его успехи или точно обозначить границы, которые оно не смогло преодолеть.

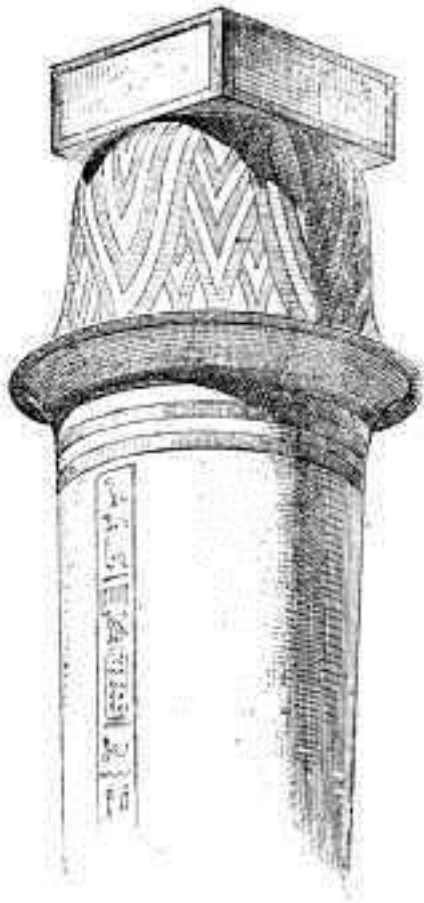


Рис. 95.Капитал из работы Тутмоса в Карнаке.

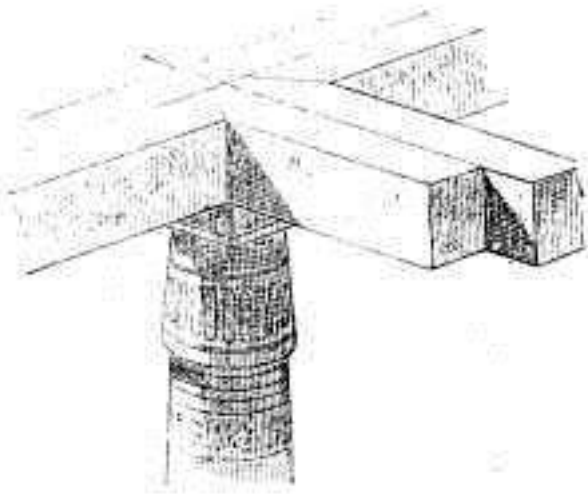


Рис. 96.Расположение наличников на капителе. По планам и высотам Лепсиуса.

Между квадратным пирсом, не имеющим ни основания, ни капители ранней империи, и изящными колоннами Рамессеума есть разница, отмечающая века прогресса. Общая форма подставки постепенно усложнялась и совершенствовалась. Как и в других местах, она была разделена на части, каждая из которых имела свое назначение и свое собственное название. Основание отличалось от древка, а древко от капители. Каждая из этих частей была сформирована скульптором и окрашена художником. На протяжении долгих веков архитектор никогда не ослаблял своих усилий по совершенствованию своего искусства. Простая и прочная призматическая колонна уступила место сложным формам, которые

существуют в великих храмах Рамессидов; последние, в свою очередь, утратили свою удовлетворяющую силу, и были предприняты поиски новых мотивов в сочетании всего того, что было раньше. Следовательно, в ряду египетских типов столица Нектанебо занимала бы место, соответствующее составной столице в ряду греко-римских порядков.

Таким образом, общее движение искусства в Египте можно сравнить с движением искусства в Греции и Италии; и все же разница есть. С момента расцвета греческой архитектуры и до ее упадка пропорции ее вертикальных элементов претерпевали постоянную, *но последовательную* модификацию своих пропорций. Столетие за столетием цифра, в которой их рост выражался пропорционально их массе, становилась все больше. Высота дорических колонн старого храма в Коринфе меньше диаметра, чем у колонн Парфенона, а диаметр колонн Парфенона меньше, чем у дорических валов Рима. Эта тенденция объясняет пренебрежение, постигшее этот орден примерно в четвертом веке до нашей эры. В роскошных зданиях Малой Азии и Сирии, а также "Нижнего периода" в Египте он был заменен изящными и стройными очертаниями ионического ордера. Аналогичное объяснение может быть дано и тому благосклонному отношению, которым пользовался коринфский орден во всем римском мире.

Такого развития событий в Египте не найти. Формы египетской архитектуры не стали менее существенными с течением веков. Вполне возможно, что знакомство с легкими конструкциями из дерева и металла рано сформировало вкус к тонким опорам. Многоугольные и прутьевидные колонны Бени-Хассана не толще, чем колонны гораздо более поздних времен. Сравнение колонн в Фивах приводит к тому же выводу. Самый короткий и коренастый по своим пропорциям из них (рис. 78) находится в Мединет-Абу и примерно на два столетия позже, чем изделия того же порядка, украшающие второй двор в Луксоре (рис. 77). Его тяжесть становится еще более очевидной, когда мы сравниваем его с огромными колоннами другого порядка в Карнаке (рис. 80) и Рамессеуме (рис. 81), которые предшествуют ему по меньшей мере на столетие.

Таким образом, прогресс египетского искусства был менее непрерывным и менее закономерным, чем у классического искусства. В нем были моменты отдыха, истощения, даже регресса. Она не руководствовалась столь строгими внутренними логическими принципами, как у греков.

Способ, которым капитель соединена со стволом внизу и архитравом сверху, демонстрирует изменения того же рода.

Первая обязанность столицы - противопоставить монотонности шахты четкий и индивидуальный контур. Проектировщик должен определить точку в длине последнего, где он должен прекратиться, где должно быть остановлено его постепенное уменьшение в сечении, уменьшение, которое не могло быть продлено до архитрава без ущерба для безопасности здания. Естественный офис столицы, по-видимому, призван привлечь внимание к этому моменту. Поэтому архитектор придает ему диаметр, больший, чем диаметр шахты в месте их пересечения. Эта выразительность восстанавливает колонне материал, который она утратила; она дополняет ее и определяет ее пропорции, так что она больше не способна ни увеличиваться, ни уменьшаться.

Опять же, когда акцент является всего лишь подготовкой к более масштабному строительству, описанному выше, кажется, что он добавляет прочности зданию, размещая

архитрав на гораздо большей поверхности, чем могла бы обеспечить шахта. Кажется, что опора увеличивается сама по себе, чтобы лучше охватить антаблемент.

Таким образом, два требования, которым должна соответствовать заглавная буква, можно резюмировать следующим образом: во-первых, она должна отмечать точку, где заканчивается восходящее движение линий; и, во-вторых, она должна делать колонну более приспособленной для выполнения своей роли опоры или казаться, что делает ее таковой. Его функции в принципе двойственны; он должен удовлетворять эстетическим желаниям глаза и конструктивным требованиям материала. Последний офис может быть скорее кажущимся, чем реальным, но в архитектуре то, что кажется необходимым, таковым и является.

Столица Греции во всех ее формах полностью соответствует этим двойным условиям, в то время как столица Египта удовлетворяет им весьма несовершенным образом. Давайте возьмем в качестве примера древнюю многоугольную колонну. Хрупкая табличка, венчающая его стержень, не противопоставляется откровенно вертикальным линиям под ним и, при отсутствии эхинококка, не является удачно соединенной со стержнем. Это придает, однако, архитраву больший вид конструктивного покоя, чем тот имел бы без него.

В колонне, которая заканчивается бутоном лотоса, капитель имеет большее значение, но контраст между ней и древком часто очень слабо выражен. В Луксоре и Карнаке гладкая капитель кажется не более чем случайностью, небольшим выпуклостью в верхней части конуса; кроме того, на самом деле она не играет никакой роли в конструкции, поскольку поверхность счетов над ней не больше горизонтального сечения, проходящего через самую высокую и тонкую часть древка.

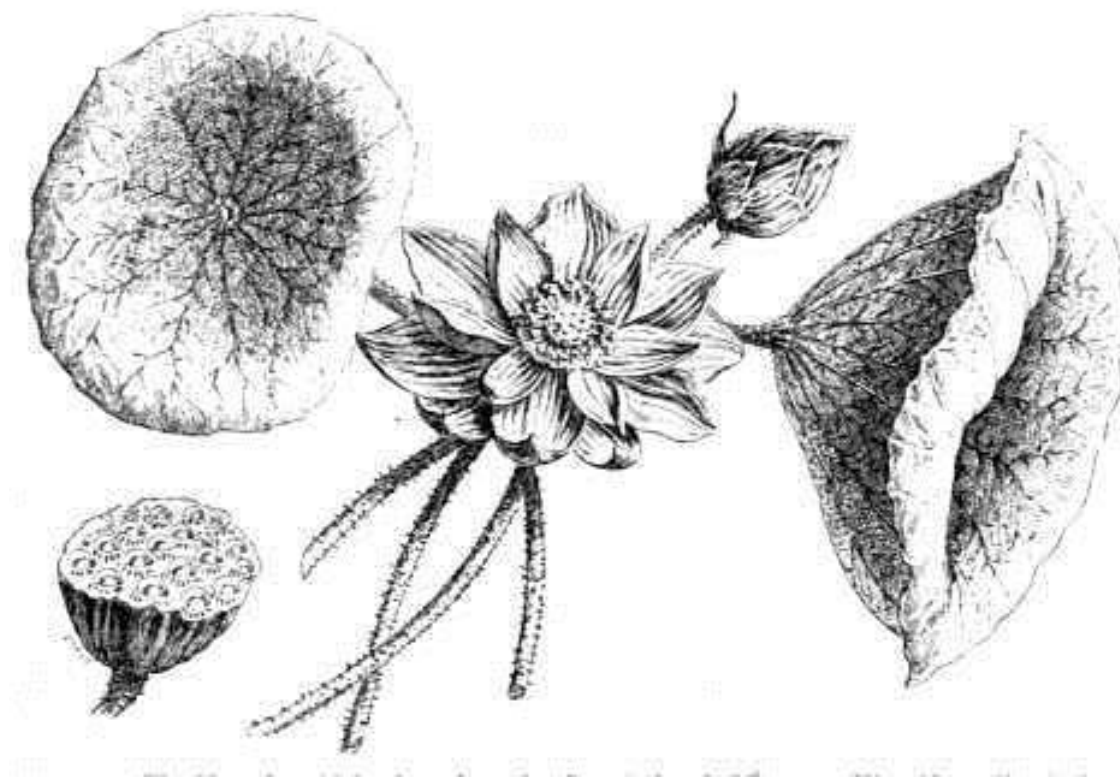


Рис. 97. —Нимфея Нелумбо; из *Описания Египта*; *Hist. Naturelle*, pl. 61.

Из всех египетских капителей наиболее удачной по замыслу кажется форма кампаниформы. Эта капитель не только не загнута сама на себя, но и выходит за пределы древка изящным и

смелым изгибом. Но мы удивлены и даже огорчены, обнаружив, что полученная таким образом поверхность не используется для поддержки архитрава, который поддерживается сравнительно небольшими кубическими счетами, расположенными в центре капителя. В Карнаке и Мединет-Абу эти счеты не такие абсурдно высокие, какими они стали впоследствии, в период Птолемеев,^[107] но все же эффект от них скорее необычный, чем приятный. Мы склонны задаться вопросом, зачем нужно было строить эту прекрасную чашечку из камня, если ее границы оставались незанятыми. Это похоже на фразу, начатую, но так и не законченную. Без этого недостатка композиция, частью которой она является, была бы достойна, как по пропорциям, так и по оформлению, быть размещенной рядом с самой совершенной из греческих колонн.

Последний или, может быть, первый вопрос, который задается в связи с формой колонны, используемой какой-либо конкретной расой, касается ее происхождения. Мы предпочли задать его в качестве последнего вопроса, поскольку думали, что анализ формы, который мы попытались изложить, поможет нам найти ответ. В этом вопросе много трудностей, но после фактов, на которые мы обратили внимание, нельзя отрицать, что формы деревянного строительства, которые были первыми разработаны в Египте, оказали большое влияние на работу с камнем.

С тех пор как люди начали интересоваться египетским искусством, это заняло важное место в их размышлениях. В двух формах, которые чередуются друг с другом в Фивах, многие видели точные описания двух растений, которые занимали большое место в египетской цивилизации благодаря своим декоративным качествам и практическим услугам, которые они оказывали; мы имеем в виду, конечно, лотос и папирус.

В Египте было много видов, принадлежащих к семейству *Нимфеевых*, семейству, которое в нашем северном климате представлено желтыми и белыми ненуфарами, или водяными лилиями. Помимо них, в Египте были и остаются белые лотосы (*Nymphae lotus* Линнея) и голубой лотос (*Nymphae caerulea* Савиньи); но истинно египетский лотос, красный лотос (*Nymphae nelumbo* Линнея, *Nelumbium speciosum* Wild), больше не существует в диком виде ни в Египте, ни в какой-либо другой известной части Африки (рис. 97). Однако точные описания, данные древними авторами, позволили ботаникам распознать его среди флоры Индии. Она по меньшей мере на треть крупнее нашей обыкновенной кувшинки, от которой отличается также поведением своих листьев и стеблей, на которых растут цветы. Они не плавают на поверхности воды, а возвышаются над ней на высоту от двенадцати до пятнадцати дюймов.^[108] Цветок, возвышающийся над листьями, держится на стебле, который вместо того, чтобы быть мягким и податливым, как у водяной лилии, имеет твердость и консистенцию дерева. У него приятный запах, похожий на запах аниса. На барельефах часто изображены древние египтяне, подносящие его к ноздрям. Плод, по форме напоминающий розочку лейки, содержит семена размером с косточку оливы.

Эти семена, которые употребляли в пищу либо зелеными, либо сушеными,^[109] Греческие и латинские авторы называли *египетскими бобами*, потому что в долине Нила их употребляли в огромных количествах.^[110] Семена других видов *nymphaeaceae*, которые были мельче (Геродот сравнивает их с семенами мака), при растирании в ступке давали муку, из которой делали что-то вроде хлеба. Даже корень не пропал даром; согласно древним историкам, у него был сладкий и приятный вкус.^[111]

Папирус принадлежит к семейству *Cyperaceae*, которое до сих пор представлено в Египте несколькими видами, но знаменитое растение, о котором писало человечество с ранних лет, *Papyrus antiquorum* ботаника, также практически исчезло из Египта, где его можно найти только в нескольких частных садах. Древние относились к нему с особой заботой. Его выращивали в Себеннитском номе, его корни произрастали на мелководье. Страбон дал достаточно точное представление о его внешнем виде, когда описал его как "очищенную палочку, увенчанную плюмажем из перьев".^[112] Этот зеленый шлейф или букет отнюдь не лишен элегантности (рис. 98). Согласно Теофрасту, растение достигало высоты десяти локтей, или около шестнадцати футов.^[113] Это, однако, может быть преувеличением. Самые прекрасные растения, которые я мог найти в садах Александрии, не достигали и десяти футов. Их стебли были толщиной с крепкую ручку метлы и резко треугольного сечения.

Тростниковые заросли, которые так часто встречаются на рисунках, состоят из различных разновидностей папируса (рис. 8, том I.). Применение, для которого можно было использовать это растение, было очень многочисленным. Корень использовался в качестве топлива и в других целях. Нижняя часть стебля давала сладкую и ароматную пищевую субстанцию, которую жевали либо сырой, либо вареной, чтобы получить сок.^[114] Покрывала, циновки, сандалии и т.д. Изготавливались из коры; фитили для свечей и факелов из коры; корзины и даже лодочки из черенка.^[115] Что касается процессов, с помощью которых была получена драгоценная ткань, которую греки называли βίβλος, то они будут полностью описаны в статье Дюро де-ла-Малля *О папирусе и изготовлении из папье*.^[116] Наше слово *бумага* происходит от *папирус*, и образует небольшой, но вечный памятник великим заслугам, оказанным цивилизации изобретательским гением египтян. Импорт папируса, последовавший за установлением прямых отношений между Грецией и Египтом во времена саитских князей,^[117] оказал наибольшее влияние на развитие греческой мысли. Это создало прозаическую композицию, а вместе с ней историю, философию и науку.

Два растения, о которых мы упоминали, были настолько почитаемы египтянами, что они включили их по отдельности в знаки, которыми в своих писаниях обозначались две большие части страны. *Папирус* был эмблемой Дельты, в ленивых водах которой она купалась, а лотос - эмблемой Фиваид.^[118]

Помимо этого свидетельства их важности, подробные описания, оставленные древними путешественниками по Египту Геродотом и Страбоном, также показывают, как высоко египтяне ценили эти два растения; только пальма первенства могла оспорить их заслуженное превосходство. Таким образом, легко понять, как художник и орнаментист пришли к использованию их изящных форм. Мы уже указывали на множество примеров такого использования и далеки от того, чтобы недооценивать его важность, но нам еще предстоит объяснить применяемый метод, а также вид и степень подражания, которые позволял себе египетский художник.

Авторы, писавшие о Египте, особенно часто находили лотос.^[119] Заостренные листья, нарисованные на нижних частях колонн, были признаны имитацией "тех чешуйчатых листьев, которые окружают точку, где стебель лотоса, папируса и многих других водных растений сливается в корне". Согласно этой теории, древовидный стебель, поднимающийся с глубины около шести футов и увенчанный большим раскрытым цветком на верхушке, был прототипом египетской колонны. Луковичная форма, которой наделены столь многие стержни у основания, была бы еще одной особенностью, взятой непосредственно у природы. Листья, собственно говоря, которые распускаются вокруг цветка, находятся вокруг капительницы и под ней, в то время как сама капитель, как нам говорят, есть не что иное, как цветок, иногда полностью раскрывшийся, иногда еще находящийся в бутоне. Когда

стержень гладкий, он представляет собой единый стебель, когда он рифленый, это означает пучок стеблей, связанных вместе шнуром.

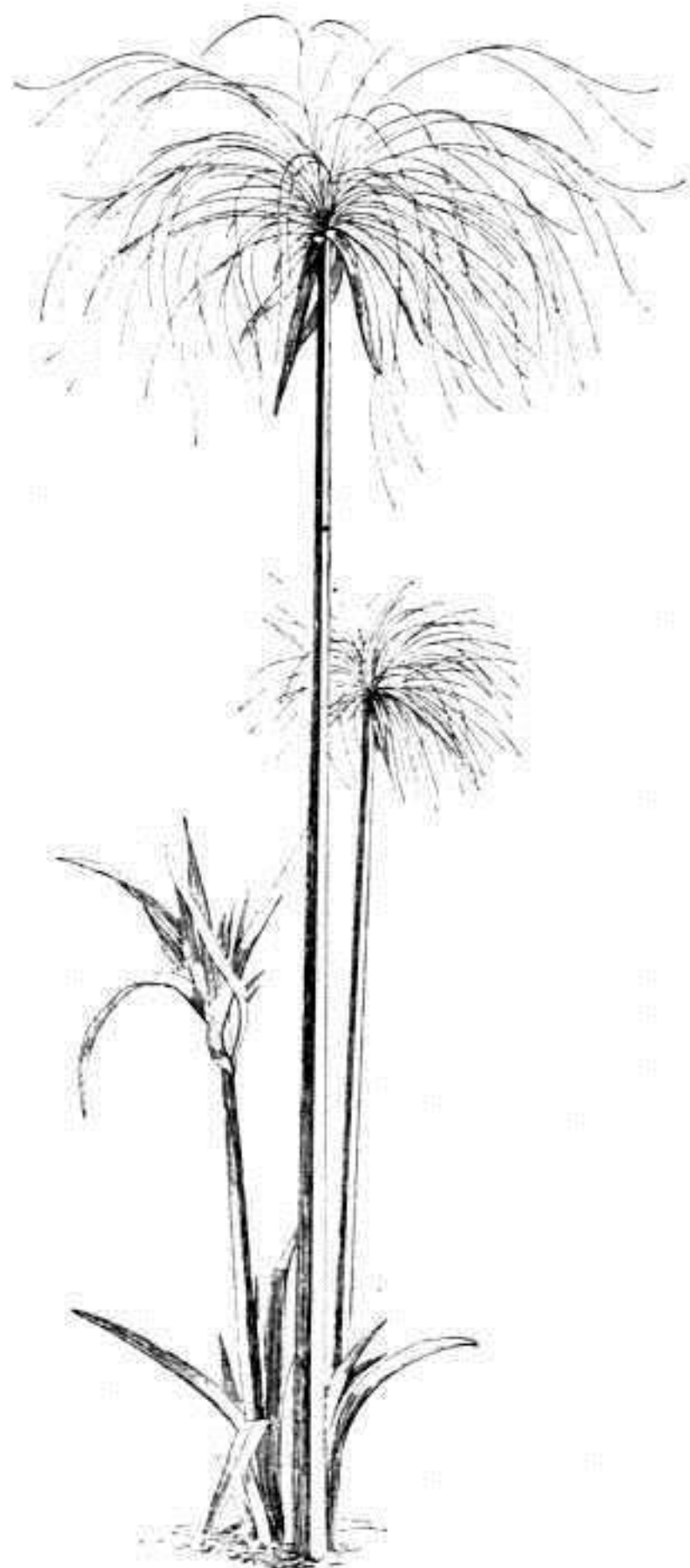


Рис. 98. Растение папирус, нарисованное в садах Люксембурга, Париж, М. Сент—Эльмом Готье.

Другие выдвигают аналогичные претензии в отношении папируса. Они отказываются признать, что все египетские ордена были основаны на лотосе. Мариетт допускал, что капители, которые мы назвали lotiform, были скопированы с этого растения, но он утверждал, что капитель в форме колокола была свободно скопирована с плюмажа ее конкурента. Он предложил назвать эту последнюю капитель *папирусной*, и на мои возражения, которые были основаны на композиции главы из папируса, он ответил, что египтяне пренебрегали тем, что можно назвать внутренними деталями, и довольствовались передачей внешних контуров. В подтверждение своей идеи он обратил внимание на тот факт, что некоторые колонны в форме хвороста имеют треугольные сечения, как у стебля папируса.

Несмотря на этот последний факт, Мариетт не стал переубеждать меня в своем мнении. Колонны, в которых находится эта треугольная секция, не увенчаны раскрытым цветком. Профили их капительниц напоминают усеченный бутон - форму, которая вряд ли может быть заимствована из папируса, и поэтому они, по-видимому, сочетают в себе характеристики, заимствованные у двух разных растений. Его объяснение кампанской столицы кажется еще менее приемлемым. Невозможно допустить, чтобы в пучке тонких нитей, грациозно поддающихся ветру, который изображен на странице 127, мы имели прототип тех перевернутых каменных колокольчиков, чьи непрерывные контуры выражают столько силы и амплитуды. Не менее трудно найти первое представление об этих прочных стволах, которые кажутся такими пропорциональными могучим аркам, которые они должны поддерживать, в тонком стебле знаменитого водного растения. Гипостильные залы можно сравнить с пальмовыми рощами, с сосновыми, дубовыми или буковыми лесами. В таком сравнении не было бы ничего удивительного, но папирус с его уменьшенными пропорциями и податливой структурой, по-видимому, из всех овощей наименее вероятно, что он вдохновлял архитекторов Карнака и Луксора.

Нам кажется, что лотос имеет не больше прав, чем папирус, считаться единственным источником форм, которые мы рассматриваем. Все эти сходства, о которых так много говорилось, при ближайшем рассмотрении становятся очень незначительными. Требуется нечто большее, чем добрая воля, чтобы распознать бесформенные *листочки*, которые собираются вокруг основания стебля в те большие и правильной формы треугольные листья с параллельными ребрами, которые украшают основания египетских колонн. Более того, эти листья появляются и в других местах, таких как капители, в которых, если принять такое объяснение их происхождения, им не могло быть места. Они часто встречаются также у подножия стены. Что же касается настоящего круглого листа лотоса, то его нельзя найти, за исключением, возможно, нескольких заглавных букв времен Птолемея. Его стебель, почти полностью скрытый мутной водой, очень тонкий и едва ли наводит на размышления больше, чем стебель папируса на массивной каменной колонне. Выпуклая форма нижней части древка была бы постоянной, если бы это была имитация природы, тогда как на самом деле она является исключительной. Однако с капителями дело обстоит иначе. Те, что можно найти в Фивах, по общему согласию, относятся к бутону лотоса. И все же, возможно, они похожи на любой другой бутон так же сильно, как на бутон лотоса. Однако, когда они полностью раскрыты, один цветок легко отличить от другого по форме и количеству лепестков, а также по разнообразию их окраски. Как младенцы в колыбели, нераскрывшиеся бутоны до странности похожи друг на друга. Но, видя место, занимаемое лотосом в сознании египтян, в их деревянной архитектуре и расписных украшениях, достаточно естественно

полагать, что это дало им первый намек на рассматриваемую столицу; поэтому мы без колебаний использовали эпитет lotiform, который был закреплен за ним обычаем.

Что касается кампаниформной столицы, то нам трудно допустить, что она представляет собой раскрытый цветок лотоса. С определенного расстояния это, без сомнения, напоминает общие очертания некоторых цветов, но они принадлежат к семейству *Колокольчатых*, а не к семейству нимфейных. Однако профиль этого перевернутого колокольчика, по-видимому, не был вызван желанием имитировать какой бы то ни было цветок, и меньше всего - лотос. Столицы в Солебе и Сесеби (рис. 82 и 93) тщательно имитируют, по крайней мере, общие формы и изгибы ветвей финикового дерева. Здесь нет ничего подобного. Нет ни малейшего указания на удлиненные и переполненные лепестки лотоса. Как в Карнаке, так и в Рамессеуме, последний можно легко узнать по стеблям папируса и другим свободно имитируемым цветам, но *на* колоннах, а не по их форме. И основание, и капитель были украшены листьями и цветами. Их контуры были аккуратно обозначены заостренным инструментом, а затем заполнены яркими красками, которые помогают отделить их от основы. Все украшение поверхностно; оно не воплощено в колонне и никак не влияет на ее общую форму и характер.

Следующее объяснение сходства, которое, несомненно, существует между некоторыми деталями египетской архитектуры и формами некоторых национальных растений, является наиболее вероятным. Стебли лотоса и папируса слишком слабые и тонкие, чтобы когда-либо использоваться в качестве опор сами по себе, но вполне возможно, что в *праздничные* дни их использовали для украшения колонн и столбов более прочной конструкции, обвязывая вокруг них, как внешние палочки от хвороста. Современная иллюстрация этой моды - итальянский обычай драпировать колонны церкви тканью или бархатом по особым случаям и французский обычай украшать дома гирляндами и белой тканью во время шествия по случаю *Праздника Божьего*.

Река и каналы Египта предлагали все элементы для такого украшения. Стебли лотоса и папируса прикреплялись к колонне, которую они украшали, сверху и снизу. Листья у корней лежали бы у его основания, листья вокруг цветка и сам цветок изящно свисали бы под архитравом, охватывали бы и увеличивали капитель, когда она существовала, или заменяли бы ее, когда ее не было. Глаза народа с таким острым восприятием красоты, как у египтян, не могли остаться равнодушными к очарованию колонны, увенчанной зеленью зеленых листьев, великолепием раскрытого цветка и изящными формами еще неразвитого бутона. Достаточно вероятно, что архитектор, когда он почувствовал необходимость украсить голую поверхность своей колонны, взял это временное и часто обновляемое украшение за свою модель.

Первая попытка имитировать эти естественные формы была бы предпринята с использованием дерева и металла, материалов, которые неопытному формовщику были бы легче поддаваться обработке, чем камень, но со временем трудности, связанные с последним материалом, были бы преодолены. Глубокие вертикальные канавки, вырезанные в древке, позволяли грубо имитировать круглые стебли лотоса и треугольные стебли папируса. Круглые ремни наверху наводят на мысль о шнурах, которыми они были привязаны к древку. Листья и цветы, нарисованные на нижней части древка и на капители, можно сравнить с постоянными хроматическими тенями от букетов цветов и зелени, которые когда-то скрывали эти элементы. Наконец, художник нашел в набухающих боках бутона и полых

изгибах венчика те плавные линии, которые он желал для надлежащего завершения своей колонки.

Эта гипотеза, по-видимому, не оставляет ничего необъясненного, и она приобретает дополнительную вероятность благодаря детали, которая вряд ли может быть удовлетворительно объяснена сторонниками конкурирующей теории. Мы имеем в виду каменный куб, вставленный как своего рода счеты между капителью и архитравом. Если мы отнесем общие линии к линиям простого столбика, обвитого цветущими стеблями, то никаких трудностей не возникнет. Таким образом, счеты представляют собой жесткую колонну за украшением, возвышающую свою вершину над поникшими головками лотоса и папируса и явно выполняющую свою функцию опоры. Его эффект может быть не очень приятным, но его *смысл существования* очевиден. С другой стороны, ее существование совершенно необъяснимо, если мы хотим рассматривать колонну как воспроизведение в камне, своего рода окаменение одного ствола. Чему, в таком случае, соответствует эта тяжелая каменная матрица? Тем, кто считает, что столица представляет собой единственный цветок с венцом из изящных лепестков, ее присутствие должно казаться не чем иным, как возмутительным.

Только в своих легких конструкциях египтяне откровенно имитируют цветы и полураскрывшиеся бутоны (рис. [57](#), [63](#) и [64](#)), но даже там имитация далека от буквальности. Лепестки в одном "цветке" часто бывают разных цветов, некоторые голубые, некоторые желтые, другие снова красные или розовые, смесь, которую нельзя найти в природе. Египетский декоратор думал только об украшении. С точки зрения ботаника, он капризно использовал свои оттенки, но часто с большой точностью воспроизводил формы египетских растений, особенно тех великолепных цветов лотоса, которые занимали столь большое место в его сердце задолго до того, как поэты Индии воспели им хвалу. Создавая тонкие стержни, которые имели небольшой вес для поддержки, художник мог дать волю своей фантазии, он мог придать металлическим пластинам или драгоценной древесине подобие любой естественной формы, которая радовала его глаз, и созданные таким образом типы, конечно, присутствовали в умах первых архитекторов, которые пытались украсить вырубленные в скале гробницы или храмы и возводили здания. Однако мы еще раз подтверждаем, что ни каменная колонна египтян, ни колонна греков в ее наиболее законченной и величественной форме не были результатом рабского подражания или даже разумного толкования живой природы.

Колонна была абстрактным творением пластического гения. Ее формы определялись естественными свойствами используемого материала, конструктивными потребностями и стремлением к красоте пропорций. У разных народов были разные представления о том, что представляет собой эта красота; у них были свои тайные инстинкты и индивидуальные предпочтения. Художник, также желающий украсить колонну, несомненно, позаимствует мотивы из какого-либо конкретного вида искусства или отрасли, в которых раса, к которой он принадлежит, могла заслужить отличия. Поэтому в некоторых случаях его работы могут напоминать резьбу по дереву, в других - чеканку или кованый металл. На него также в некоторой степени повлияют черты и характерные формы растений и животных, характерных для его страны. Но где бы раса ни была наделена истинным чутьем к искусству, ее архитекторы преуспеют в создании для каменной архитектуры своего собственного стиля. Требования к материалу отличаются от требований к металлу или дереву. Его негибкая жесткость создает огромную пропасть между ним и эластичностью и постоянной подвижностью, которые характеризуют органическую жизнь. Египетские архитекторы с самого начала поняли, что с этим различием, или, скорее, контрастом, придется считаться.

Они прекрасно понимали, что шахта, которая должна была поддерживать массивную каменную крышу, не должна быть копией тех тонких стеблей лотоса или папируса, которые изгибаются под ветром или плывут по ленивым водам каналов. Фраза *растение-колонна* или *растение-колонна*, которая иногда использовалась в связи с колоннами Луксора и Карнака, является терминологическим противоречием.

Но почему мы должны останавливаться на этих вопросах происхождения? В истории искусства, как и в истории языка, они почти всегда неразрешимы, особенно когда мы имеем дело с расой, которая создала все свои художественные формы и идиомы для себя. Иное дело, когда мы имеем дело с нацией, попавшей под влияние более ранней цивилизации, чем их собственная. Тогда, и только тогда, такое исследование может привести к полезным результатам. Таким образом, слово "происхождение" является синонимом принадлежности, и исследование направлено на установление метода и периода, в который произошел акт рождения.

В наших последующих томах нам придется подробно рассмотреть эти вопросы, но в случае с Египтом мы избавлены от этой задачи. Все, что мы подразумеваем под цивилизацией, зародилось в Египте, по крайней мере, насколько мы можем судить. Это самая высокая точка ручья, на которую мы можем подняться. Любая попытка определить происхождение каждого конкретного эстетического мотива в прошлом, столь далеком, что при взгляде в его глубины у нас перехватывает дыхание, была бы пустой тратой времени и изобретательности.

§ 6. Порядок расположения египетских колоннад.

Один французский писатель говорит нам, что единообразие рано или поздно обязательно приведет к усталости, и есть много людей, которые поверили бы, если бы задумались об этом, что его слова в точности применимы к искусству Египта. Характер, который был придан ему, когда его творения впервые стали известны современной Европе, сохранился до сих пор. Наши музеи полны предметов, относящихся к последним векам монархии и даже к греческому и римскому периоду. Однако самого поверхностного изучения египетской архитектуры достаточно, чтобы разрушить такой предрассудок, несмотря на его удобство для ленивых людей. Как мы видели, опора и колонна были чрезвычайно разнообразны по своим типам, и каждый тип делился на множество разновидностей. Такое же разнообразие наблюдается в расположении колонн, как внутри, так и снаружи их зданий. Мы не можем доказать это лучше, чем представив вниманию читателя серию планов гипостильных залов и портиков, сопровождаемых несколькими перспективными иллюстрациями, которых будет достаточно, чтобы показать свободу, которой пользовался египетский архитектор, и количество различных решений, которые он мог внедрить в одно здание.

Наиболее полное развитие египетской колоннообразной архитектуры можно найти в их интерьерах.

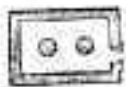


Рис. 99. Малая камера в Карнаке.

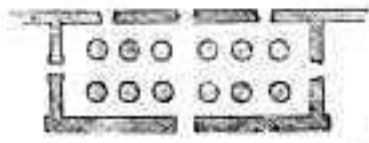


Рис. 100. Апартаменты в храме в Луксоре.

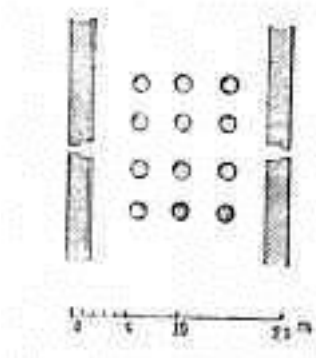


Рис. 101. Зал храма в Абидосе; *Описание*, том ii. стр. 41.

Самое простое устройство можно найти в небольших помещениях, где крыша поддерживается одним рядом колонн (рис. 98). Когда квартира была немного больше, она состояла из двух рядов, причем пространство между рядами было шире, чем между колоннами и стеной (рис. 100). Иногда в залах еще большего размера мы находим три ряда колонн, отделенных друг от друга равными промежутками во всех направлениях (рис. 101). Наконец, в тех огромных залах, которые известны как гипостильные залы, количество колонн кажется практически неограниченным. В Карнаке их сто тридцать четыре (рис. 102), в Рамессеуме - сорок восемь, в Мединете - около двадцати четырех.

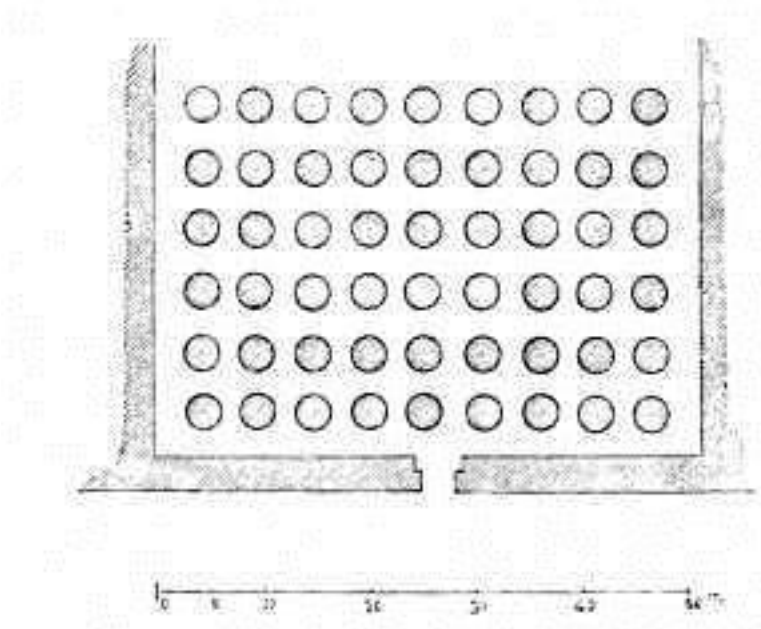


Рис. 102. План части Гипостильного зала в Карнаке.

В полной мере эффект гипостильного зала можно увидеть в Карнаке и Рамессеуме. В этих залах центральный проход находится выше, чем прилегающие части, и отличается другим типом колонн (фото IV). Более чем вероятно, что это счастливое расположение существовало

не только в Фивах. Мы, несомненно, столкнулись бы с ним не в одном из храмов Мемфиса и Дельты, если бы они сохранились до нашего времени. Его принцип был воспроизведен в пропилах афинского акрополя, где ионический и дорический ордера соседствовали друг с другом.

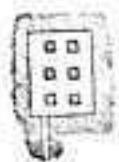


Рис. 103. Гробница в Саккаре.

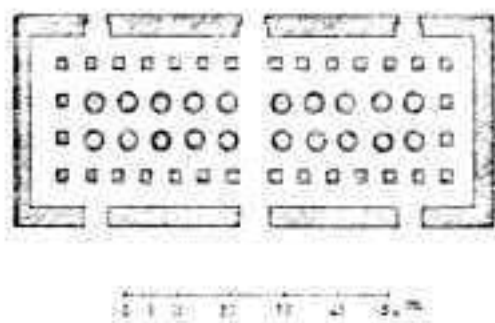


Рис. 104. Зал во внутренней части Великого Храма в Карнаке.

В древних гробницах в Саккара для поддержания крыши использовалась только четырехугольная опора (рис. 103). В фиванских храмах он сочетался с колонной. В помещении, называемом амбулаторией Тутмоса (J на рис. 215, том I.), в Карнаке ряд квадратных опор окружает аллею круглых колонн, которые поддерживают крышу (рис. 104).

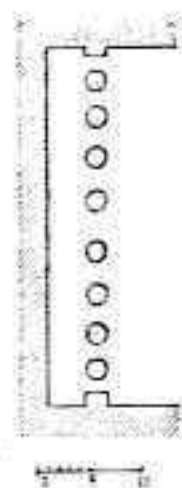


Рис. 105. Порттик первого двора в Мединет—Абу.

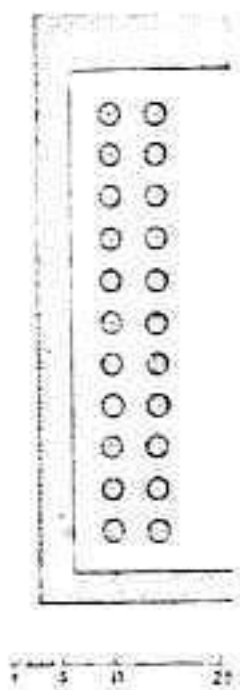


Рис. 106. Портик первого двора в Луксоре.

Внешние портики не менее примечательны разнообразием планировки. В Мединет-Абу мы находим таблицу, состоящую всего из одного ряда столбцов (рис. 105). В Луксоре колонны удвоены на всех четырех сторонах первого двора (рис. 106) и на двух сторонах второго; на одной стороне последнего, ближайшей к святилищу, расположены четыре ряда колонн (рис. 107).

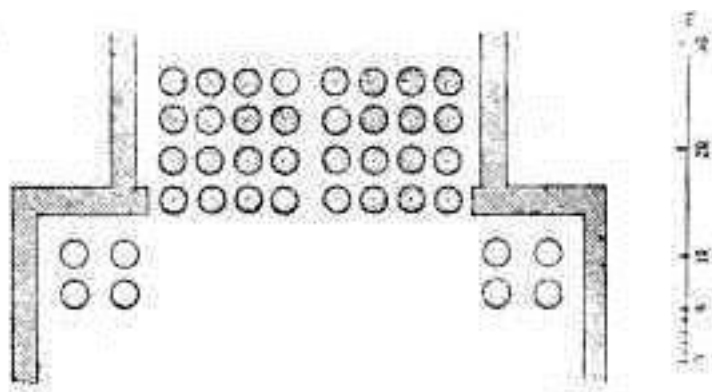


Рис. 107. Портик пронаоса, Луксор.

Все это находится внутри внешних стен дворов, но периферийный портик, охватывающий стены храма, как в Греции, также встречается в нескольких редких случаях (рис. 108); как, например, в маленьком храме в Элефantine, который мы уже описали. [120]



Рис. 108.— Частичный план храма в Элефantine.

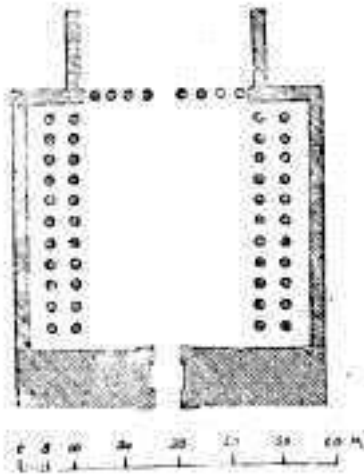


Рис. 109. Луксор, план второго двора.

В тех случаях, когда портик находится внутри дворов, он иногда ограничен двумя сторонами, как в Луксоре (рис. 109); колонны, показанные вверху нашего плана, принадлежат пронаосу, а не двору. В храме Хонса он окружает три стороны (рис. 110), в то время как прекрасный двор, пристроенный к Луксорскому храму Рамзесом II. имеет двойную колоннаду вокруг себя (рис. 111).

Как во внутреннем убранстве залов, так и во внешних портиках мы находим кажущуюся причудливой неравномерность расположения колонн. Иногда междоколонны различаются в местах, где мы должны ожидать единообразия, как во внешнем дворе Луксора (рис. 112). На двух гранях колонны расположены дальше друг от друга, чем на двух других. Разницу нелегко заметить на обычных небольших планах, но она бросается в глаза на большом из
Описания.^[121]

Легко понять, почему расстояние перед дверью должно было быть увеличено, как это было сделано в Гурне (рис. 113) и Луксоре (рис. 109 и 111).

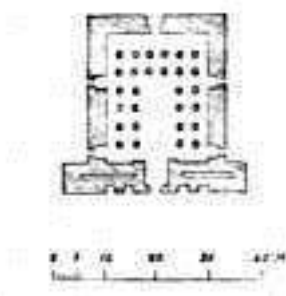


Рис. 110.Портик в храме Хонса.

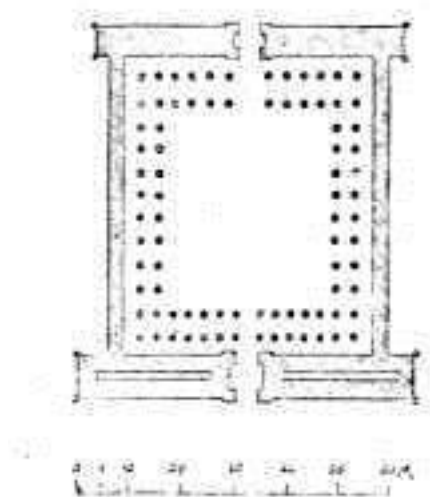


Рис. 111. Луксор, портик первого двора.

В гипостильных залах мы находим колонны разных размеров и порядков. Шесть огромных колонн, образующих центральную аллею в Карнаке, занимают столько же места, от первой до шестой, сколько девять колонн поменьше. Между опорами, расположенными таким образом и имеющими пропорции, не удалось установить постоянной связи (рис. 114).

Поперечные линии, проходящие через центры каждой пары больших колонн, не соответствуют центрам ни меньших шахт, ни промежутков, которые их разделяют. Центральный проход и две боковые каменные роши могли быть творениями разных архитекторов, работавших без связи друг с другом и без какого-либо желания, чтобы их пропорции казались результатом единой идеи.

Во внутреннем гипостильном зале в Абидосе межколонны, ведущие соответственно к семи святилищам, различаются по ширине (рис. 115). Этот вариант не показан Мариеттом, из работы которого был взят наш план храма в целом, но он ясно виден на плане, приведенном в *Описании*. Это не единственные случаи, когда первые исследователи Египта превосходили своих преемников в точности до мельчайших деталей.

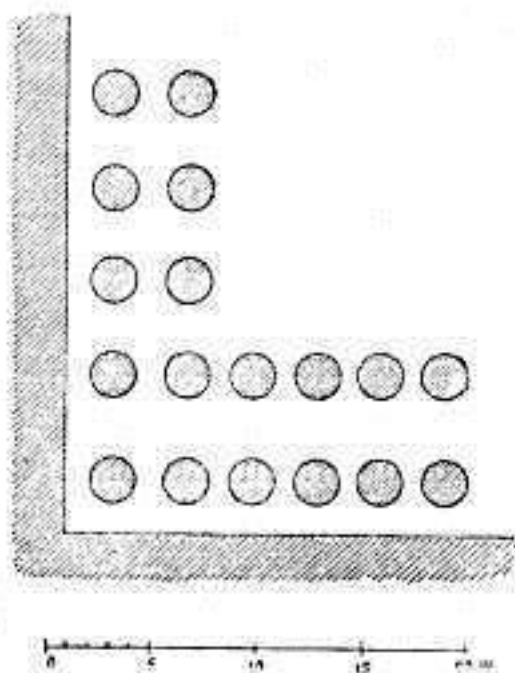


Рис. 112.— Часть портика первого двора Луксора. Из *Описания*, iii. 5.

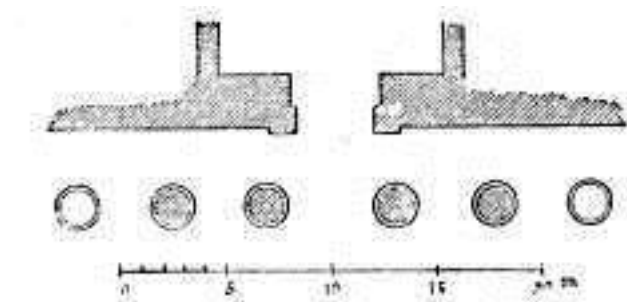


Рис. 113.Портик перед фасадом храма Гурна. Из *Описания*, ii. 41.

То тут, то там мы видим, что пробелы в одном ряду столбцов постепенно увеличиваются от двух концов к центру (рис. 105).

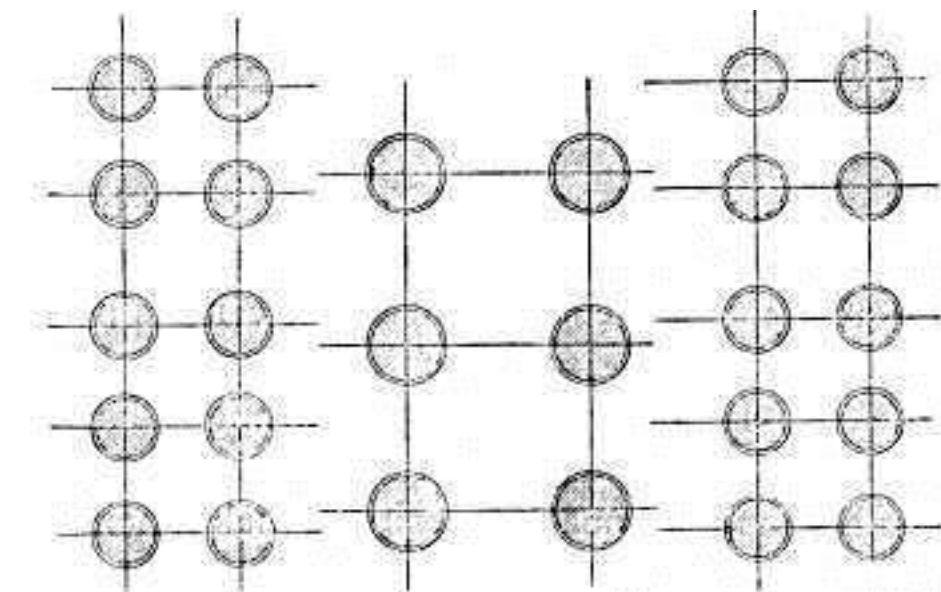


Рис. 114.— Часть Гипостильного зала в Великом храме в Карнаке.

Сочетание четырехугольных опор с опорами из Осирида и последних с собственно колоннами также отличалось большим разнообразием. В районе Герф-Хоссейн шесть опор из Осирида окружены шестью опорами четырехугольного сечения (рис. 116). В первом дворе в Мединет-Абу ряд опор Osiride обращен к ряду колонн (рис. 117), в то время как во втором дворе все устроено гораздо сложнее. Боковым стенам двора предшествует каждый ряд колонн. Стена, следующая за входом, имеет перед собой ряд опор из Осирида; в то время как та, через которую можно попасть в пронаос, имеет портик, поддерживаемый, во-первых, рядом опор из Осирида, а за ними - рядом колонн (рис. 118).

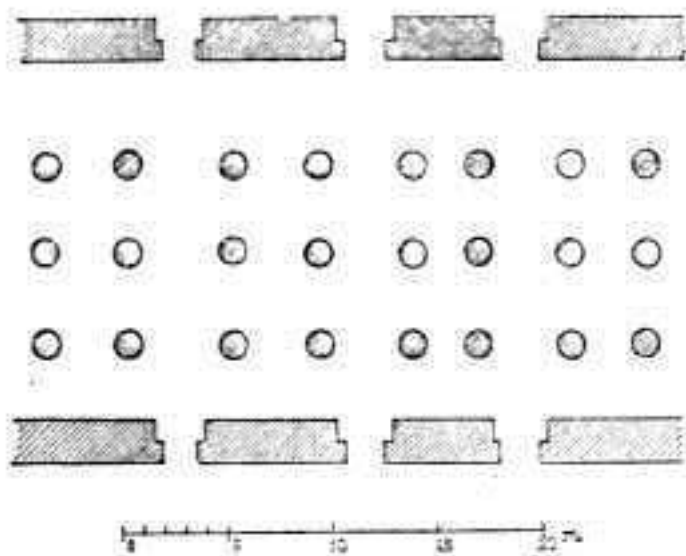


Рис. 115. Второй гипостильный зал в храме Абидоса. *Описание*, iv. 36.

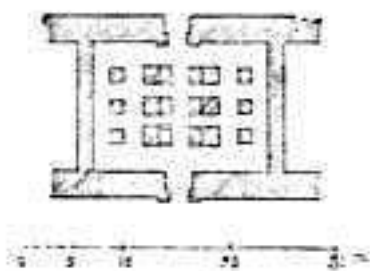


Fig. 116.—Hall in the temple of

Рис. 116. Зал в храме Герф—Хоссейн (из Приссе).

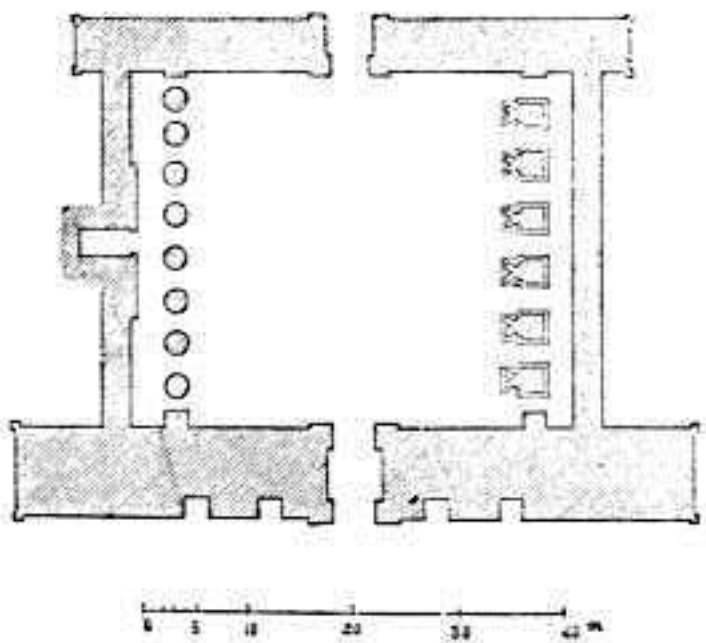


Рис. 117.—Мединет-Абу; первый двор.

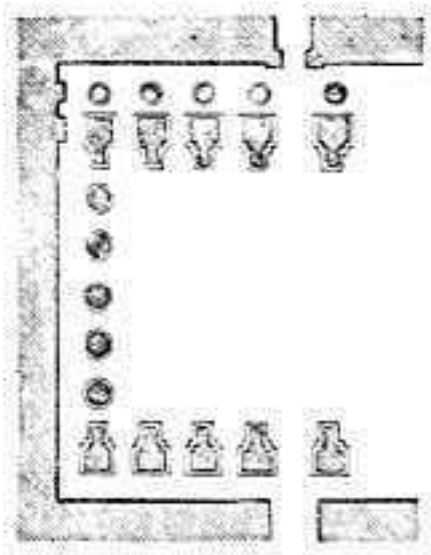


Рис. 118.—Мединет-Абу; второй двор.

В храме Хонса перистиль продолжается за дверным проемом в пилоне (рис. 119), а внутрь можно попасть через одно из промежуточных помещений.^[122] С другой стороны, в Луксоре портик был резко оборван выступающими косяками дверного проема (рис. 120).



Рис. 119.Портик храма Хонса, обращенный в сторону пронаоса.

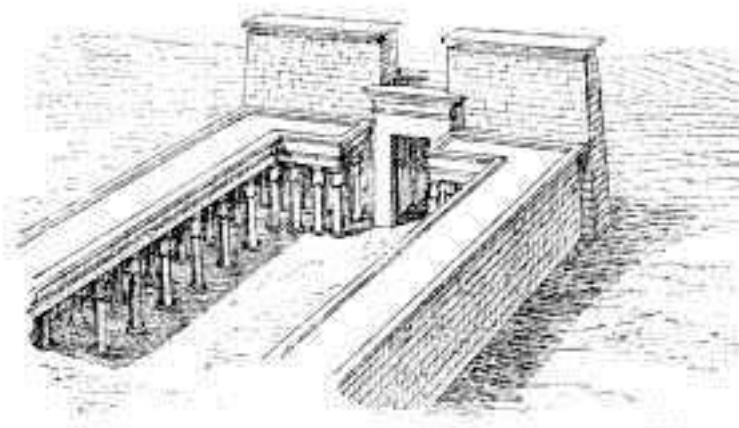


Рис. 120.Портик первого двора в Луксоре.

Египетский архитектор, как и его греческий преемник, часто использовал *анту*, то есть он придавал особое значение концам своих стен, что усиливало его дизайн и позволяло использовать конструктивные элементы, подобные пилястрам или четырехугольным колоннам, которые различными способами сочетались с колоннами и опорами. Иногда анта представляет собой не что иное, как небольшое продолжение стены за тем местом, где она встречается с другой (рис. 121); иногда это начало возвращающейся стены, которая, по-видимому, была разрушена, чтобы уступить место ряду колонн (рис. 122); хороший пример последнего расположения можно найти на фасаде храма в Гурне. Иногда, как в Мединет-Абу, это укрепление конца стены и служит опорой для колоссальных статуй Осириса (рис. 123), иногда это придает акцент и силу углу, как в Большом зале в Карнаке (рис. 124). В храме Хонса окончания двух рядов колонн, образующих портик, отмечены буквами апæ на внутренней стороне пилон (рис. 126), в то время как стена, окружающая пронаос, не имеет никаких выступов, за исключением дверных косяков. Такое расположение имеет очевидный *смысл существования*; если бы колонны были поднесены вплотную к пилону, их очертания не очень удачно сочетались бы с его наклонными стенами. На другом конце двора стена была перпендикулярна, и в таком расположении не было необходимости.[123] Достаточно взглянуть на рис. 126 чтобы это стало легко понять. В Мединет-Абу портик заканчивается с боков двумя выступами, один из которых соответствует ряду колонн, другой - ряду кариатидных опор. В другом дворе того же храма анты с обеих сторон различаются по глубине, на одном конце портика есть смелая пилястра, на другом - пилястра, которая действительно выступает очень слабо (рис. 128). Это еще один пример любопытного отсутствия симметрии и регулярности, которые являются одной из наиболее постоянных характеристик египетской архитектуры.

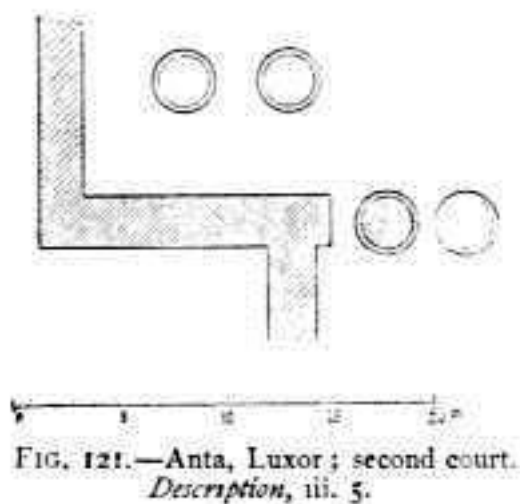


Рис. 121.—Анта, Луксор; второй двор. Описание, iii. 5.

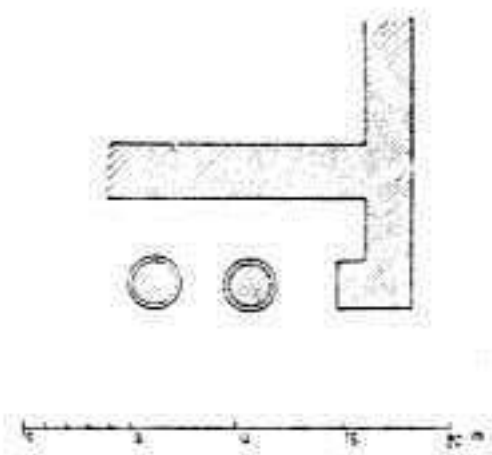


Рис. 122.—Анта, Гурна. Из Гайлабо.

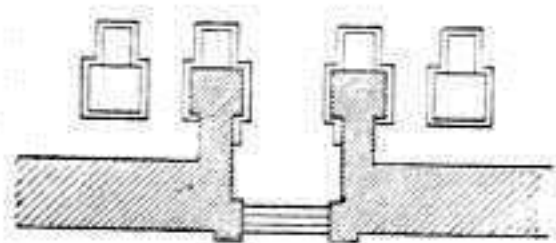


Рис. 123.—Анта, Мединет-Абу.

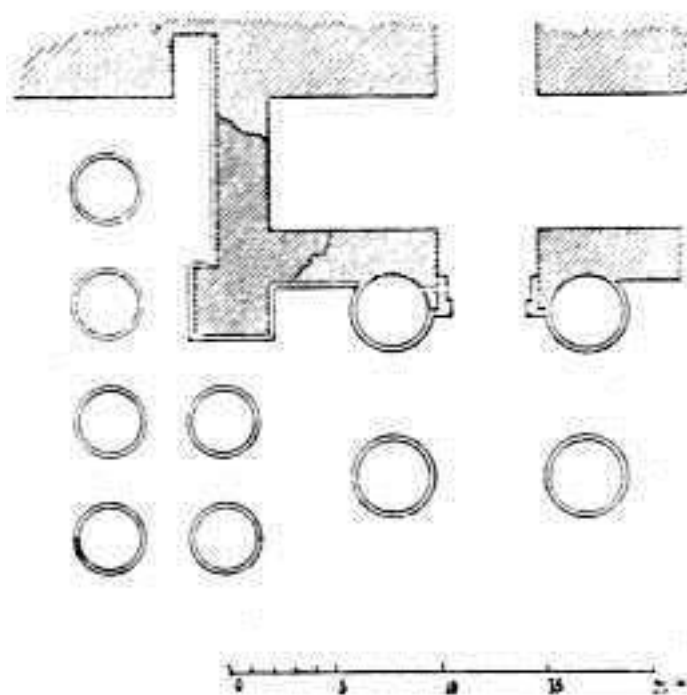


Рис. 124.—Анта в Большом зале Карнака.

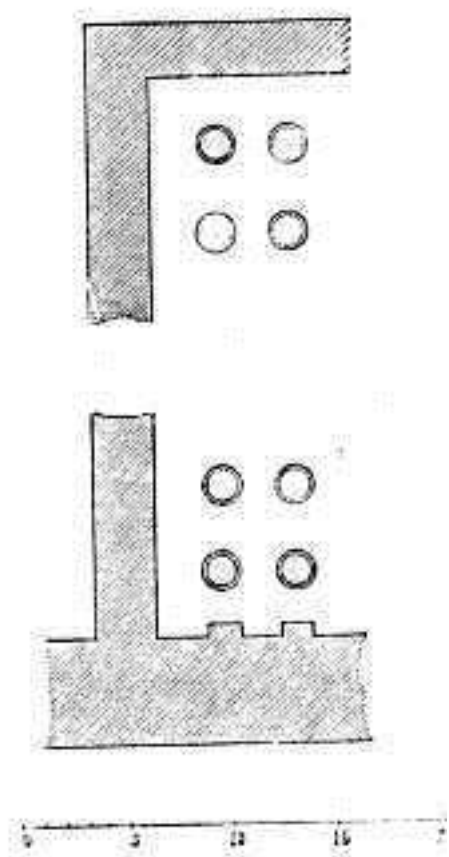


Рис. 125.—Анте, Храм Хонса. *Описание*, iii. 54.

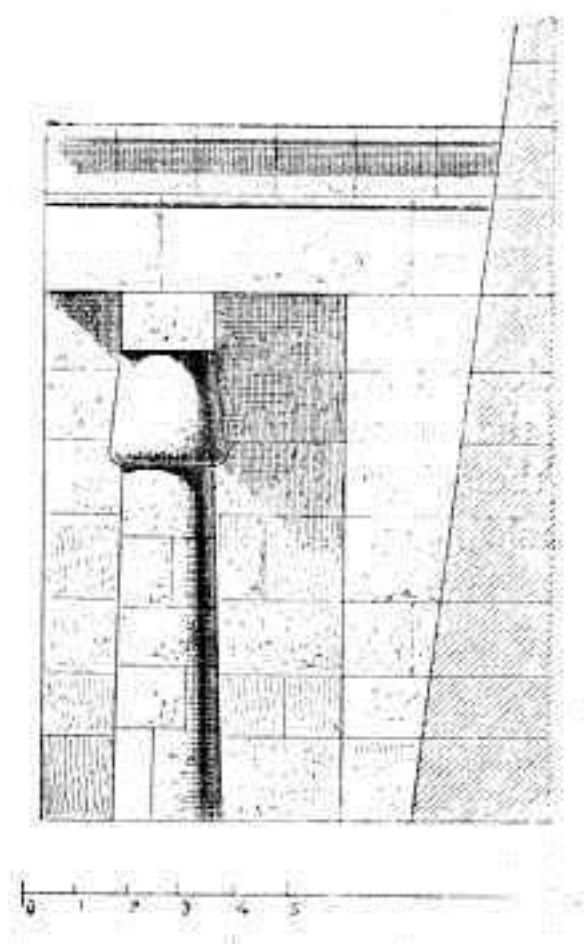


Рис. 126.—Анта и основание пилона, Храм Хонса. *Описание*, iii. 55.

Анта часто бывает без заглавной буквы, как, например, в храме Хонса (рис. 126). В другом месте архитектор, по-видимому, хотел привести его в более полную гармонию с великолепием окружающей обстановки, и соответственно он придает ему капитель, как в Мединет-Абу, но капитель, совершенно не похожую на те, которые присущи колонне.^[124] По форме он был идентичен тому ущелью или карнизу, которые венчают почти каждую египетскую стену. Учитывая, что анта на самом деле была не более чем продолжением или кратковременным выступом стены, такое расположение было разумным во всех отношениях (рис. 129).

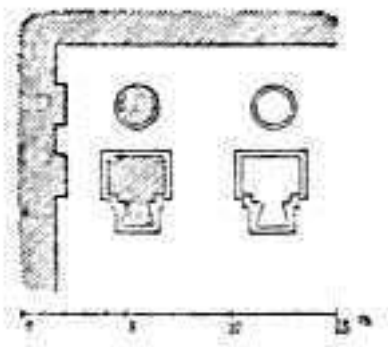


Рис. 127.—Анте, Мединет-Абу.

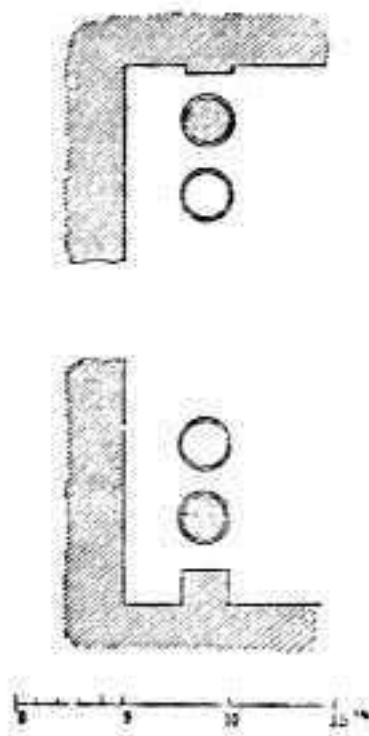


Рис. 128.—Анте, Мединет-Абу.

Ширина межколонных переходов также варьировалась от одного двора или зала к другому, и, по крайней мере, в нынешнем состоянии египетских руин, мы не можем обнаружить каких-либо правил, регулирующих этот вопрос, подобных тем, которыми руководствовались греческие архитекторы. В целом мы можем утверждать, что египетские конструкторы, особенно во времена Новой империи и при использовании колонн больших размеров,

предпочитали близкие расстояния широким. Его склонность загромождать колонны объясняется отчасти большим весом надстройки, которую они должны были поддерживать, отчасти национальным вкусом к массивной и замкнутой архитектуре. Промежутки между большими колоннами в гипостильном зале Карнака, измеренные между точками соединения оснований и стволов, составляют чуть меньше двух диаметров. Промежутки между колоннами меньшего размера с каждой стороны едва ли превышают один диаметр.

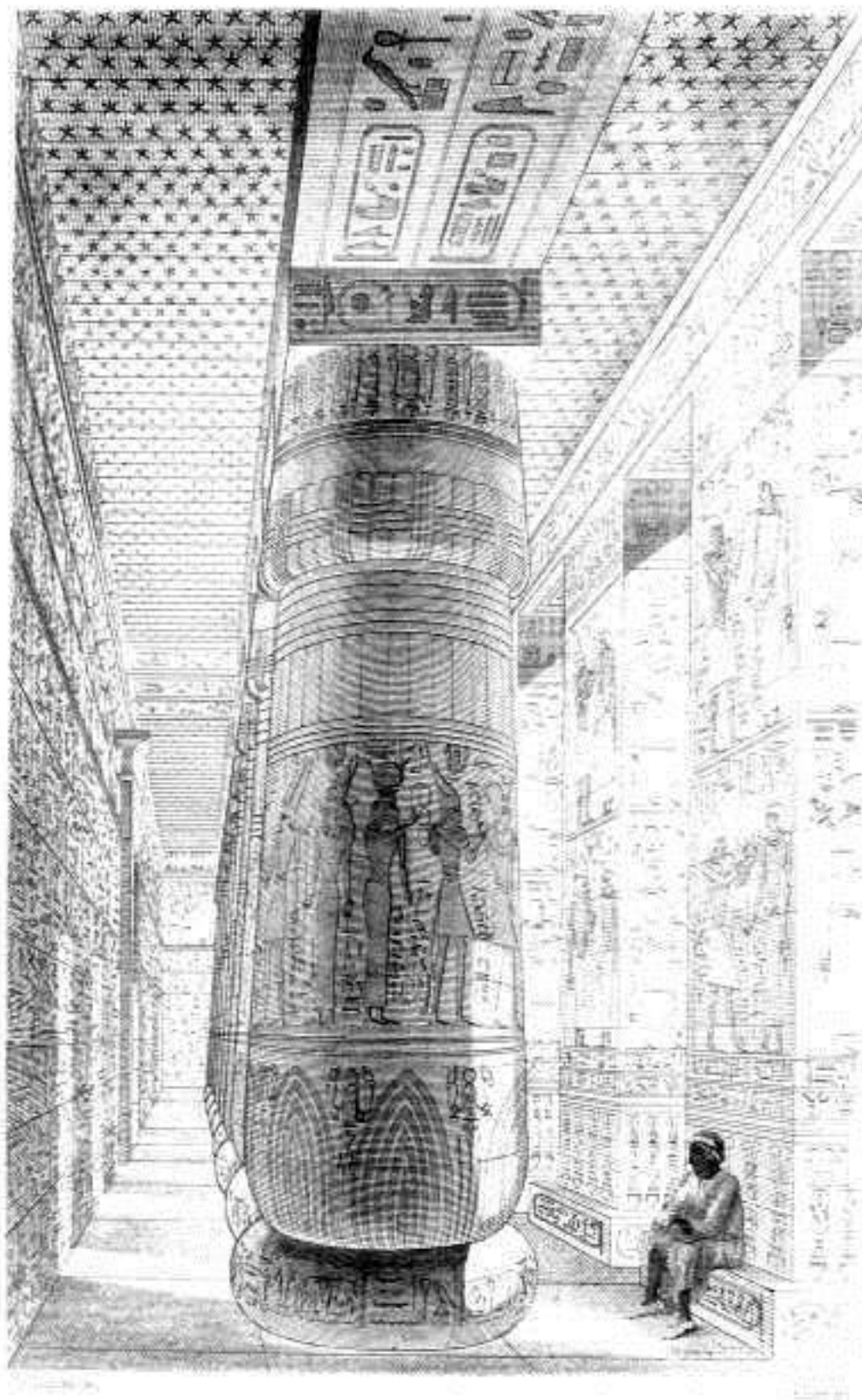
Лучшее представление об изначальном характере этих предписаний, возможно, можно получить из таблички, обращенной к следующей странице (Pl. VIII), чем к любому плану, к которому мы могли бы отсылать читателя. Он представляет ту часть колоннады во втором дворе храма в Мединет-Абу, которая скрывает стену пронаоса, и показывает, как мало места египетские архитекторы считали необходимым для циркуляции. Промежутки между колоннами и стеной, с одной стороны, и опорами из осириса, с другой, не совсем равны диаметру оснований этих колонн, которые, однако, специально были уменьшены по сравнению с обычными в Египте. Если бы они были такими же большими, как те, на которые мы могли бы указать, между ними и стеной не было бы места для прохода.

Использовали ли египтяне когда-либо отдельные колонны не как структурные единицы, а в декоративных целях, для поддержки группы или статуи? Существуют ли какие-либо примеры колонн, подобных тем, которые финикийцы воздвигали перед своими храмами, или триумфальным колоннам римлян, или тем, что воздвигнуты в памятных целях в Париже и других городах Современной Европы? Невозможно дать уверенный ответ на этот вопрос. Остатки большой колоннады, которая существовала при первом дворе в Карнаке, из которых единственная колонна с капителем в форме колокола все еще стоит вертикально (рис. 130), возможно, предполагают, что такие монументальные колонны не были неизвестны египтянам. На этих колоннах изображены овалы Тахраки, Псаметеха и Птолемея Филопатора. Ширина аллеи между ними, простирающейся от центра к центру, так велика, около пятидесяти пяти футов, что трудно поверить, что она когда-либо могла быть покрыта крышей. Даже с помощью дерева египтянам было бы нелегко закрыть такую пустоту. Более того, у нас есть веские основания полагать, что они никогда не использовали дерево и камень вместе в своих храмах. Был предложен *веларий*, но ни в египетских текстах, ни в их настенных росписях нет ничего, что указывало бы на использование ими такого покрытия.

Было бы вполне возможно соединить вершины этих колонн вместе по длине. Для перекрытия архитравов потребовалось бы менее двадцати футов. Но не было найдено ни малейших следов такого сооружения, и трудно понять, какой благой цели оно могло бы служить, если бы существовало.

Авторы *описания* пришли к выводу, что у аллеи, образованной колоннами, не было никакой крыши, что они просто создавали своего рода монументальный подход к гипостильному залу.^[125] Мариетт также отвергает идею наличников, которые должны были бы быть необычно длинными, но он не может согласиться с тем, что колонны были просто колоссальными венецианскими мачтами, окаймляющими подход к святилищу. Он предполагает, что в центре внутреннего двора находился небольшой гипотральный храм, построенный Тахракой. Этот храм фигурирует в его плане, но ни он сам, по его собственному признанию, ни кто-либо другой никогда не находили ни малейших следов его существования в реальности.^[126] При раскопках, произведенных им в 1859 году, он не нашел следов даже двух колонн, которые он вставляет на каждой из двух коротких сторон прямоугольника. Эти колонны были необходимы для завершения периптерального расположения, подобного тому, которое существует в гипотральных храмах в Филе и в Нубии.

Тщательное изучение этого места не выявило ничего, кроме двенадцати колонн, показанных на нашем плане (рис. 214, Е, том I.).



Ч. Чипьес-дель-Гибон, Шотландия
ФИВЫ
ПОРТИК В ХРАМЕ МЕДИНЕТ-АБУ (ВТОРОЙ ДВОР)

Восстановлен Ч. Чипьезом.
имп. Ч. Шардон

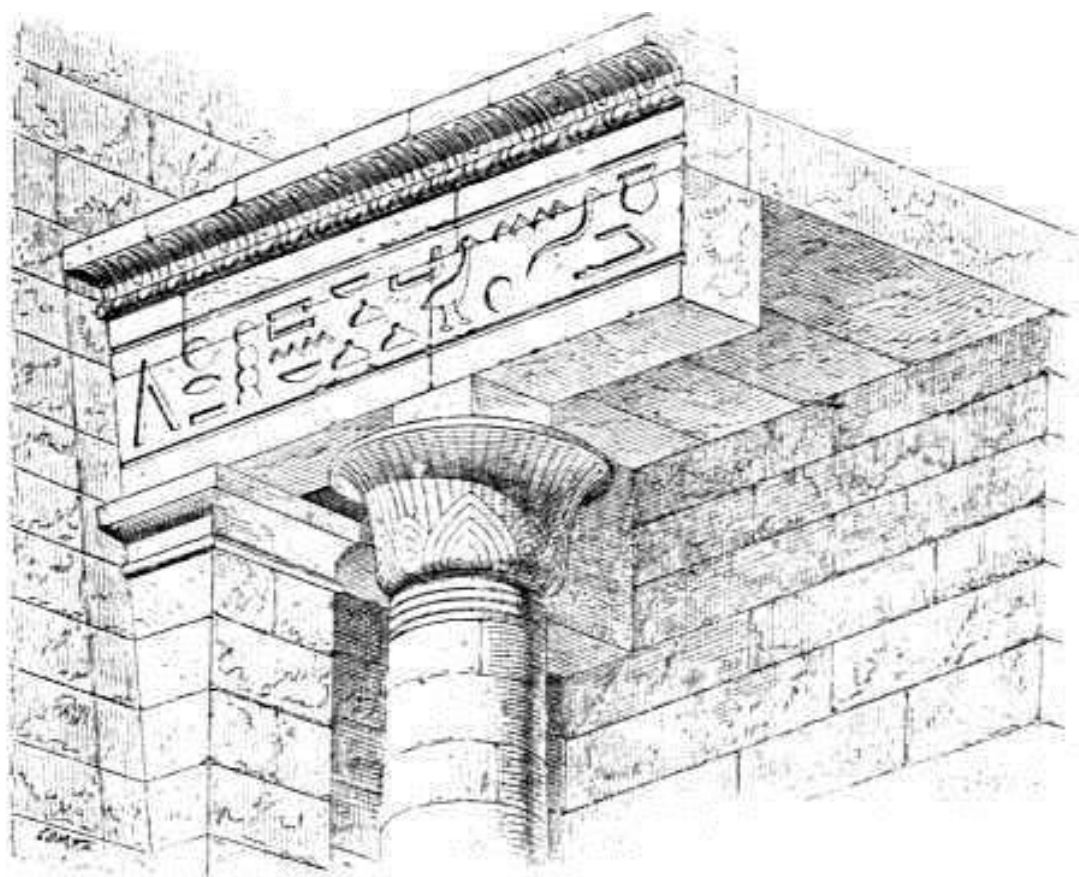


Рис. 129. Анта и колонна в Мединет—Абу.

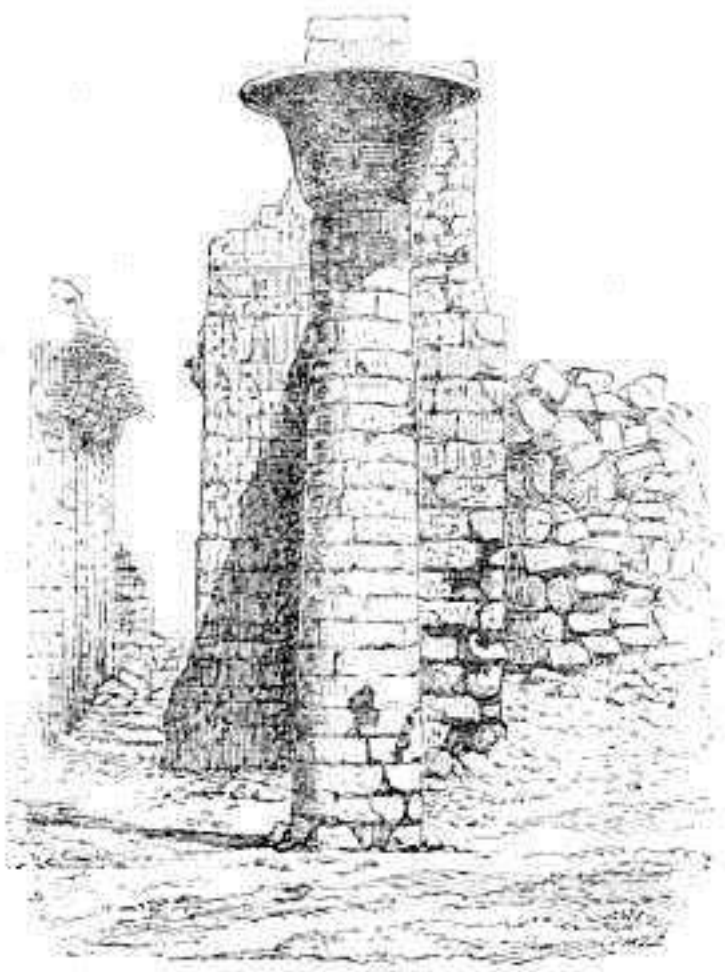


Рис. 130. Колонна при дворе Бубастидов в Карнаке.

Наиболее вероятным объяснением является то, на что мы намекали выше.^[127] Эти огромные колонны были возведены, чтобы придать величественности подходу к гипостильному залу и окаймить путь, по которому проходили великие религиозные процессии, когда они выходили из зала и направлялись к большому дверному проему в пилоне. Они, должно быть, всегда были изолированы друг от друга, и возможно, что раньше каждый нес на кубической плите, которая все еще венчает капитель, бронзовые группы, похожие на те, которые, по всей видимости, венчали те стелоподобные опоры, которые мы описали, говоря о работе Тутмоса в том же храме (страница 94). Такого же мнения придерживался и Присс д'Авенн, который изучал памятники Египта и как художник, и как археолог, возможно, более внимательно, чем кто-либо другой.^[128] Высказывались возражения, что колонны скрывали бы друг друга и что символических животных, восседающих на их вершинах, нельзя было бы увидеть; но это имело бы место только в случае с теми, кто смотрел бы на них с определенных невыгодных позиций — из промежутка между колоннами или точно на их стыке. С середины проспекта или с одной его стороны они были бы хорошо видны, и яркие цвета их эмалей произвели бы полный эффект.

Этот вопрос можно было бы решить очень простым способом. Можно было бы осмотреть верхушку колонны, которая все еще стоит вертикально, или можно было бы обнаружить счеты одной из упавших; в любом случае были бы найдены следы предметов, которые они поддерживали, при условии, что наша гипотеза верна. Более чем один сомнительный вопрос такого рода давно был бы решен, если бы египетские памятники изучались

археологами и художниками на месте, вместо того чтобы почти полностью полагаться на более узкий опыт инженеров и египтологов.

В отсутствие доказательств обратного мы будем считать вероятным, что египтяне иногда возводили колонны, как и другие народы, не для поддержки крыш и наличников, а как гигантские пьедесталы, как самодостаточные декоративные формы, играющие самостоятельные роли. Такая процедура, несомненно, была новшеством в египетском искусстве — одним из тех свежих отклонений, которые относятся к последним годам монархии. Даже в Египте мотивы в конце концов устарели от повторения, и она взывала к чему-то новому.

§ 7. Монументальные детали.

Мы видели, что пропорции, внутреннее убранство, форма и украшение египетской колонны менялись неоднократно и многими способами. Египетский художник своим изобилием ресурсов и постоянным стремлением к совершенствованию показал, что им ни в коем случае не руководило то слепое уважение к традиции, которое ему слишком часто приписывали. Кроме того, остатки, которыми мы располагаем, являются лишь небольшой частью египетской архитектуры. Здания Мемфиса и Дельты погибли. Если бы они сохранились, мы, несомненно, нашли бы среди них формы и детали, которых нет в руинах Абидоса, Фив или в нубийских гипогеях; мы были бы в состоянии описать расположение и мотивы, которые не встречаются в произведениях трех великих фиванских династий.

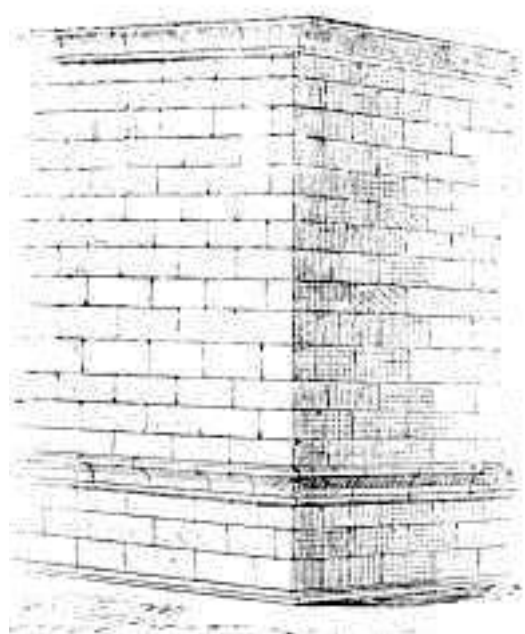


Рис. 131.Стереобата, Луксор.

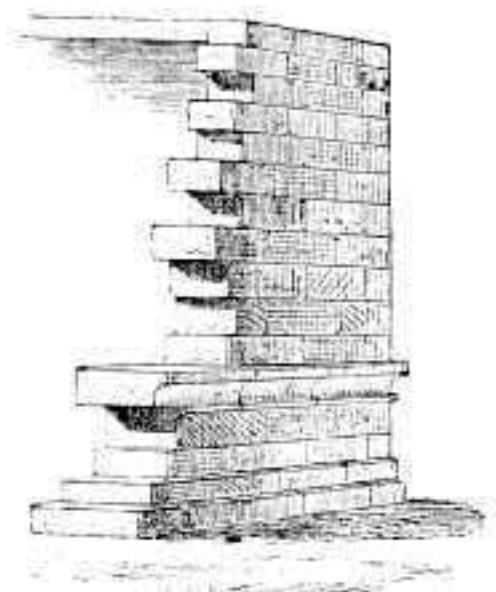


Рис. 132.Стереобата с двойным постаментом, Луксор.

С другой стороны, молдинги и другие детали того же типа предельно однообразны. Их недостаток разнообразия нельзя объяснить, как у Ассирии, природой материалов. Кирпич, гранит, известняк и песчаник представляли собой серию материалов, в которых разнообразная игра света и тени, подобная той, что была характерна для греческой архитектуры, должна была быть легкой. Истинную причину бедности египетского дизайна в данном конкретном случае следует искать в их привычке покрывать почти каждую поверхность резьбой и росписью. Более сложная или смелая лепнина могла бы помешать чередованию картин ряд за рядом от нижней до верхней части стены. Глаз остался доволен богатым полихромным декором и не требовал, чтобы его дополняли архитектурным орнаментом.

Когда склон стены был украшен выступами в форме лепнины, это происходило потому, что стена была голой. В Луксоре, например, на внешней стороне стены, которая окружает заднюю часть храма, самый нижний выступ выступает за пределы остальных, образуя ступеньку, а несколькими рядами выше нее имеется полая лепнина, аналогичная по сечению карнизу наверху; нижняя часть стены, таким образом, сформирована в виде стереобата (рис. 131). В другой точке окружности этого храма находится стереобат более сложного описания. Вверху он заканчивается лепниной в форме карниза, подобной только что описанной, но опирается на две ступеньки вместо одной (рис. 132). Из этого следует, что египетские архитекторы понимали, как усилить кажущуюся солидность своих зданий, расширяя их в месте соединения с землей. Это стало настоящим непрерывным стилобатом с опорами в периферийных храмах, подобных храму в Элефантине (рис. 230, том I.). В последнем здании его форма идентична той, которую мы только что описали.

Теперь мы должны описать устройство, которое, хотя и было редким в эпоху фараонов, впоследствии было достаточно распространенным. Портик, который тянется через заднюю часть второго двора Рамессеума, закрыт примерно на треть своей высоты чем-то вроде плутеуса (рис. 133).^[129] Этот барьер образовывал своего рода табличку, окруженную скруглением и увенчанную карнизом обычного типа, между каждой парой опор из осирيدا. В храмах Птолемеев нижняя часть портика всегда была закрыта таким образом. Это единственное ограждение перед прекрасным гипостильным залом в Дендерах.

Теперь мы изучили зданий в достаточном количестве, чтобы познакомиться с *Египетским ущельем*. Еще во времена Древней империи архитекторы Египта изобрели эту форму карниза и с удовольствием использовали ее в своих массивных сооружениях. Он состоит из трех элементов, которые всегда расположены в одном и том же порядке. Во-первых, это круглая лепнина или тор с обвитой вокруг него резной лентой. Эта лепнина встречается по краю, где сходятся две грани в большинстве египетских зданий. Он служит для придания твердости и акцентирования углов, а при использовании в верхней части стены - для обозначения точки, где заканчивается стена и начинается карниз. Над ним находится полый изгиб с перпендикулярными канавками, который, опять же, увенчан простым закруглением, образующим резкую линию на фоне неба. Во всем этом присутствует искусное противопоставление впадин плоским поверхностям, глубокой тени яркому и непрерывному солнечному свету, что указывает на направленность больших масс вверх, на которых это используется наиболее эффективным образом.

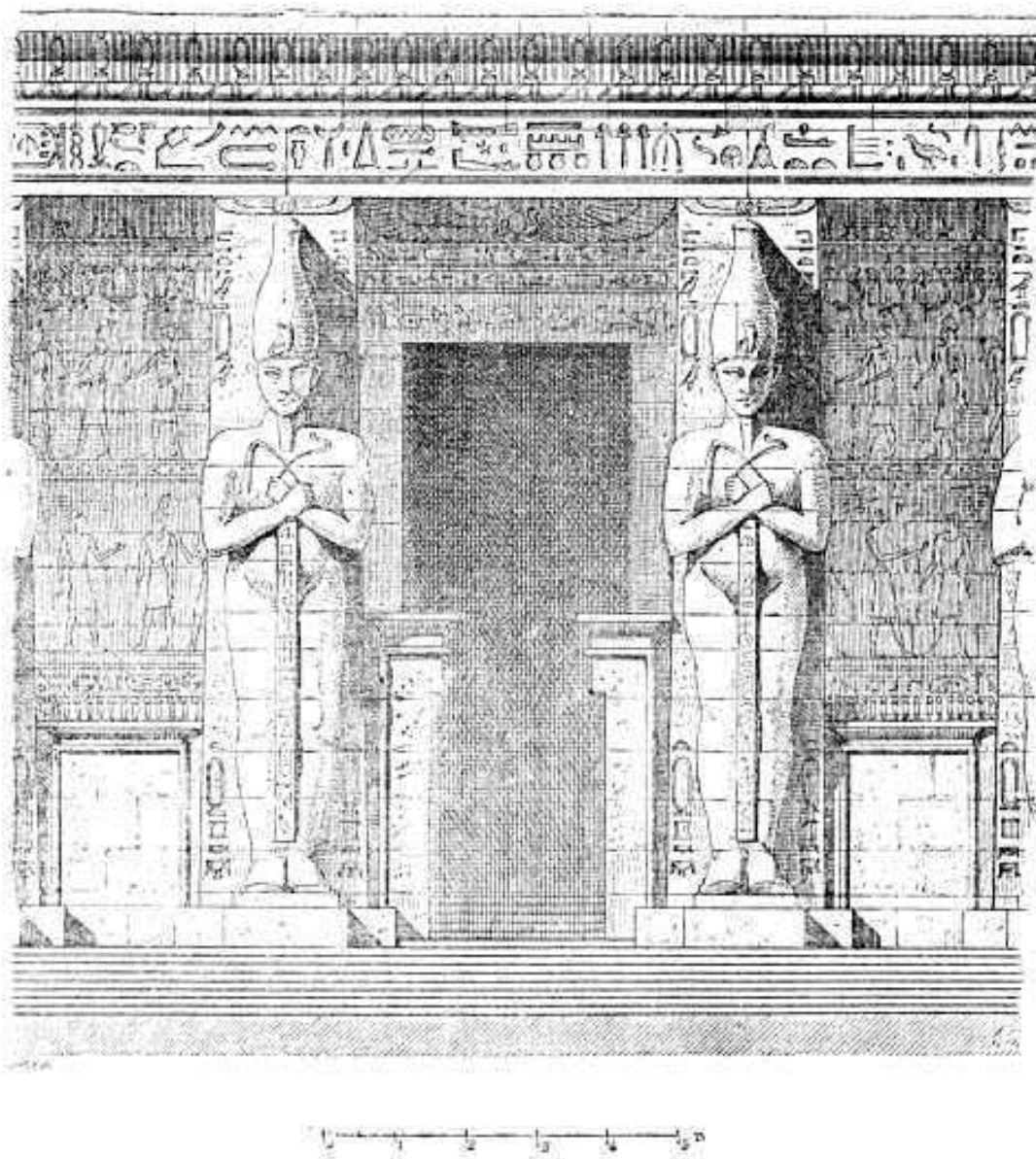


Рис. 133.Плутей в межколонных проемах портика во втором дворе Рамессеума.

Хотя египетский архитектор постоянно повторял этот карниз, он ухитрился придать ему разнообразный эффект, изменив его пропорции и введя различные виды орнаментов. В

пилонах, например, мы часто обнаруживаем, что карниз дверного проема был и глубже, и выступал смелее, чем карнизы на двух массивах самого пилона (рис. 134). Обычно он украшался крылатым шаром - эмблемой, которая впоследствии была присвоена народами, связанными с Египтом.

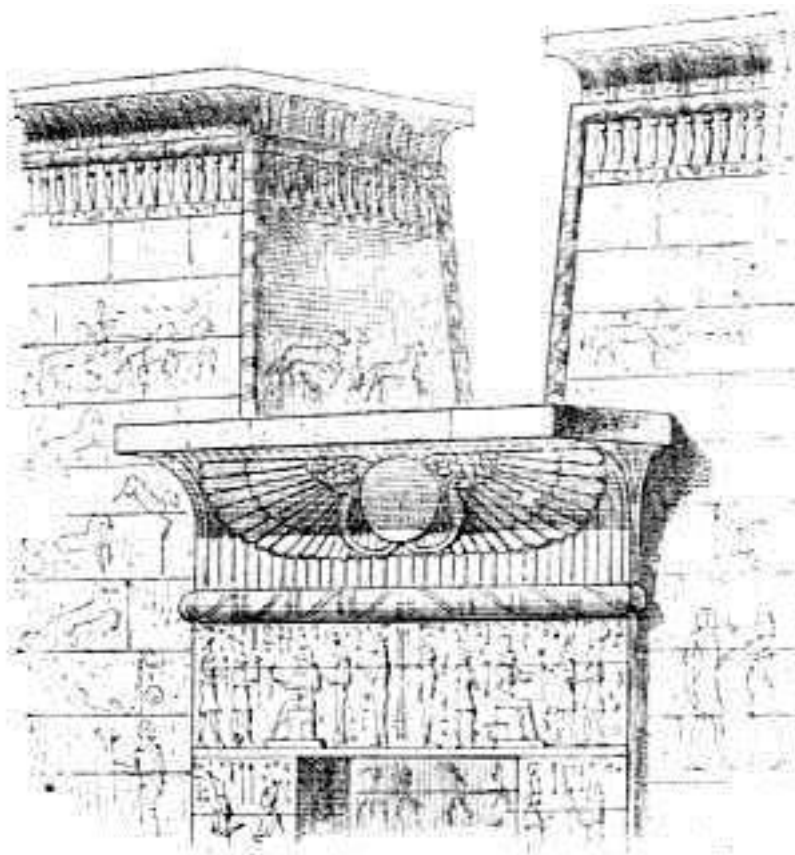


Рис. 134. Дверной проем, Луксор. *Описание*, iii. 6.

Эта эмблема в ее полном проявлении представляла собой солнечный диск, поддерживаемый с каждой стороны уреем, змеем, что означало царственность. Таким образом, солнце было названо величайшим из царей, царем, который поднялся в космос, просвещая и оживляя верхнюю и нижнюю страны в одно и то же время. Диск и его опоры были обрамлены двумя широкими вытянутыми крыльями с закругленными веерообразными концами, которые символизировали неутомимую активность солнца, совершающего свое ежедневное путешествие от одного края небосвода к другому. Египтологи говорят нам, что группа в целом означает триумф добра над злом, победу Гора над Сетом. Надпись в Эдфу сообщает нам, что после победы Тот приказал, чтобы эта эмблема была вырезана над каждым дверным проемом в Египте, и, на самом деле, очень немногие перемычки без нее.[130] Согласно Мариетту, впервые он появился примерно во времена двенадцатой династии, но поначалу его форма была более простой. *Урей не было*, а крылья были короче и висели, а не распростерты.[131] К восемнадцатой династии он принял форму, в которой изображен на наших иллюстрациях, и с тех пор стал египетским символом *по преимуществу*.

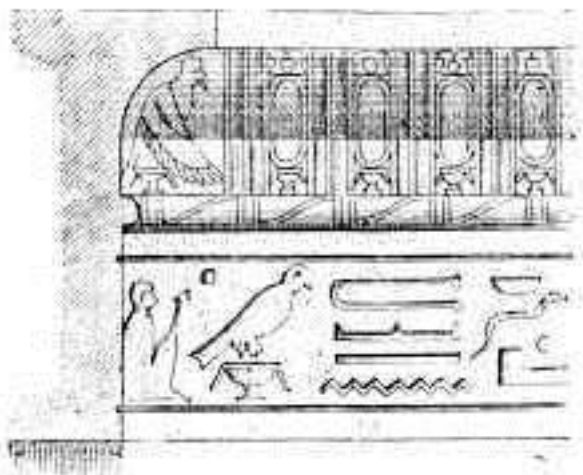


Рис. 135.—Карниз Рамессеума. *Описание*, ii. 30.

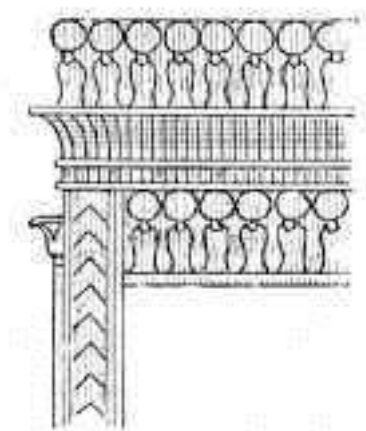


Рис. 136.—Карниз деревянного павильона; из Прис.

В более богато украшенных зданиях, таких как Рамессеум, мы иногда находим картуши, вставленные между вертикальными пазами карниза (рис. 135). В изображениях архитектуры на расписных стенах верхняя часть карниза, как обычно, выполнена, часто увенчана орнаментом, состоящим из урея и солнечного диска, причем последний находится в верхней части первого (рис. 136). Это дополнение дает более богатый и просторный карниз, который архитекторы эпохи Птолемеев выполнили из камня. Его нельзя найти увековеченным таким образом ни в одном здании времен фараонов, но тот же мотив встречается в Фивах, под карнизом, и его присутствие на барельефах показывает, что даже в ранние времена он иногда использовался. Возможно, это было ограничено теми легкими конструкциями, в которых легко выполнялись сложные формы.

Этот карниз казался египтянам настолько подходящим завершением их поднимающихся поверхностей, что они помещали его на вершине своих стилобатов (рис. 131 и 132) и их постаменты (рис. 137). Они также использовали его в своих зданиях на верхней части стен за колоннадами, как, например, в периферийном храме в Элефantine (рис. 138).

Количество зданий, в которых этот карниз не использовался, очень мало. Королевский павильон в Мединет-Абу окружен сверху линией круглых зубчатых стен; в Храме Семне, построенном Тутмосом I., [132] и в пронаосе храма Амада обычная форма уступает место квадратному карнизу, который довольно примитивен в своей простоте.

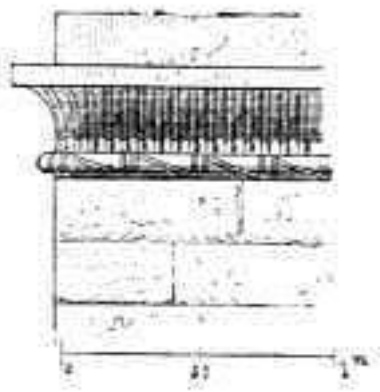


Рис. 137.—Пьедестал Сфинкса в Карнаке. *Описание*, iii. 29.

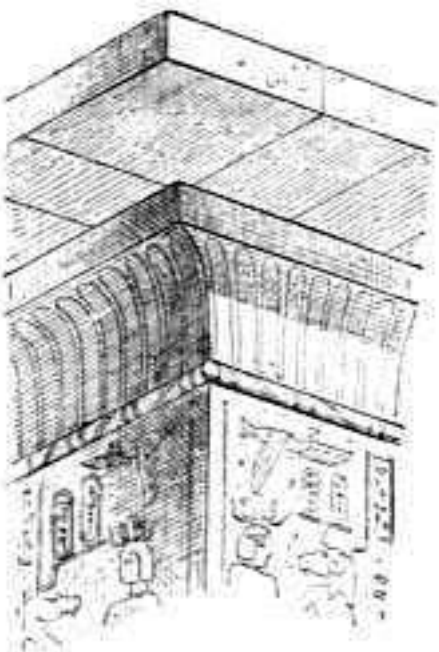


Рис. 138.—Карниз под портиком, Элефантин.

Следы других лепных украшений, таких как те, которые мы называем *кимами* и *обратными кимами*, можно найти в египетских храмах, но они встречаются так редко, что нам нет необходимости останавливаться на них здесь или приводить их описание. [\[133\]](#)

Помимо этих молдингов, которые использовались, но очень редко, нам нужно упомянуть еще одну деталь подобного рода, а именно те вертикальные и горизонтальные канавки, которые встречаются на каменных стенах и были получены от деревянных конструкций. В основном они использовались для украшения больших поверхностей кирпичных стен (рис. 261, том I.), но их можно найти и на каменных зданиях. В качестве примера мы приводим фрагмент, найденный в Александрии, который предположительно принадлежит нижней части саркофага. Любопытный вариант того же орнамента имеется в одной из царских гробниц в Фивах (рис. [140](#)), в котором каждая панель отделена от соседних фигурами обезглавленных людей со связанными за спиной руками. Они, без сомнения, изображают обезглавленных военнопленных, и декоратор хотел, используя несколько варварский, хотя и изящный мотив, показать подвиги того, для кого предназначалась гробница.

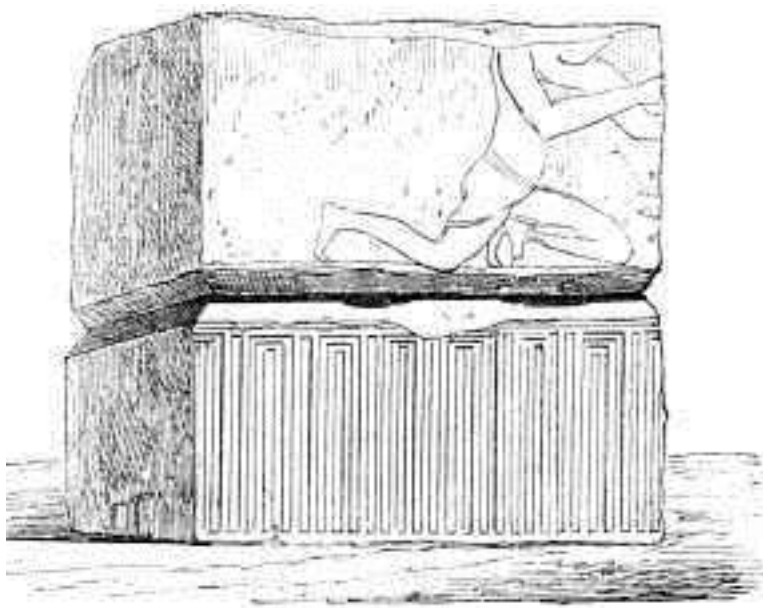


Рис. 139.Фрагмент саркофага. *Описание*, v. 47.

От использования этих канавок можно было добиться не большого разнообразия, но все же они скрывали наготу огромных пространств стен, не позволяли монотонности стать слишком однообразной, в то же время обеспечивая линейные комбинации, которые обладали определенной силой, радующей глаз. Ассирийцы практически не использовали никаких других способов нарушить однородность своих кирпичных стен.

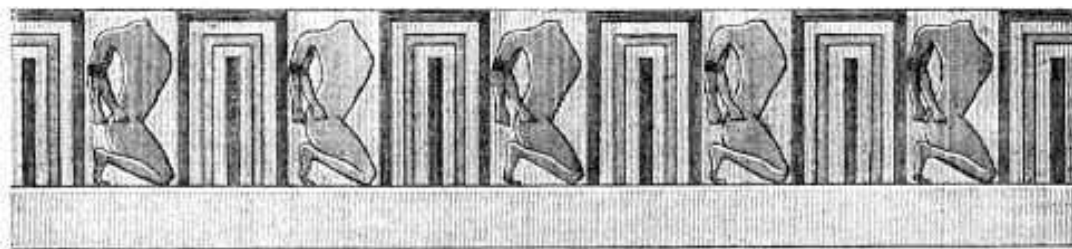


Рис. 140.Фрагмент украшения из царской гробницы в Фивах. *Описание*, ii. 86.

Утверждалось, что первые признаки того способа лепки яиц, который сыграл столь важную роль в греческой архитектуре, должны быть обнаружены в Египте. Нестору Л'Хоту показалось, что он узнал его по антаблементу под архитравом некоторых павильонов, украшавших Телль-эль-Амарну и Абидос.^[134] Он, конечно, ошибся. Очертания орнамента, о котором он говорил, имеют отдаленное сходство с лепниной, о которой идет речь, но место, которое он занимает, придает ему совершенно другой характер; кажется, что он подвешен в воздухе под антаблементом. В других расписных павильонах то же место занимают цветы, виноградные гроздья и плоды, напоминающие финики или желуди, подвешенные таким же образом.^[135] Если такие формы следует объяснять иначе, чем простой фантазией художника-декоратора, мы были бы склонны видеть в них металлические гири, подвешенные по краям навесов, которые заменяли крышу во многих деревянных павильонах.

Те же замечания могут быть применены к тем объектам, или, скорее, к внешним проявлениям, к которым были отнесены триглыфы дорического ордера. Действительно, в фигурной архитектуре барельефов многие архитравы, кажется, имеют вертикальные

надрезы, расположенные группами по три, причем каждая группа отделена от следующей квадратным пространством, напоминающим греческую метопу (рис. 62-64). Но иногда эти полосы следуют друг за другом через равные промежутки времени, иногда они расположены парами, а иногда и вовсе отсутствуют, архитрав либо простой, либо украшен рисунками и надписями. Там, где присутствуют полосы, они иногда представляют собой нанесенный орнамент, иногда концы поперечных балок, выступающих между балками архитрава. Подобные орнаменты окружают картины в гробницах и можно найти на предметах мебели, таких как стулья, которые являются частью большинства египетских музеев. Ни эти так называемые триглифы и метопы, которые действительно слегка напоминают детали, названные так в дорическом ордере, ни форма яйца, которая является чистым заблуждением, никогда не получали той устоявшейся формы и элементарного характера, которые одни придают таким вещам важность. Архитектура — каменная архитектура — не использовала их, и аналогии, которые некоторые пытались провести, вводят в заблуждение. Очевидное совпадение было вызвано природой материала и ограниченным количеством комбинаций, которые он допускал.

§ 8. Двери и окна.

До сих пор нас интересовали структура и форма египетских зданий; теперь мы должны описать отверстия, пробитые в их материале для поступления света, передвижения их обитателей и входа посетителей извне. Двери и окна египтян были во многих отношениях своеобразны и заслуживают тщательного описания.

Двери.

Планы египетских дверных проемов не всегда имеют одинаковое расположение. Амбразура, которой пользуемся мы, современные люди, встречается редко. Это происходит в периферийном храме в Элефантине, но это скорее исключение (рис. 141). Дверные проемы храмов обычно планировались так, как показано на рис. 142, а в проходе, проходящем через толщу пилонов, посередине имеется расширение, образующее своего рода камеру, в которую, без сомнения, с обеих сторон вели двойные двери (рис. 143).

По своему расположению дверные проемы отличаются еще большим разнообразием.

Давайте рассмотрим в первую очередь те, с помощью которых был получен доступ к *теменосу*, или внешней ограде храма. Их можно разделить на три класса.

Прежде всего следует отметить собственно пилон с его огромным дверным проемом, обрамленным с обеих сторон башнями, значительно превосходящими его по высоте (рис. 207, том I.). Шампольон указал, что даже в самих египетских текстах проводится различие между *пилоном* и тем, что он называет *пропилоном*. Последний состоит из двери, открывающейся в центре единой пирамидообразной массы, и вместо того, чтобы формировать фасад самого храма, он используется для входа во внешнюю ограду. Фиг. На 144 и 145 показаны различные иероглифы, которые его обозначают.[136]

Эти пропилы, если воспользоваться термином Шампольона, по-видимому, включали два разных типа, которые сейчас известны нам только по постройкам эпохи Птолемеев и монументальной живописи, поскольку пограничные стены периода фараонов почти полностью исчезли, а вместе с ними и их ворота.

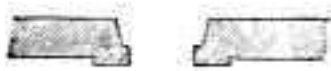


Рис. 141. План дверного проема храма Элефantine.



Рис. 142.—План дверного проема храма Хонса.

Мы проиллюстрировали первый тип в нашей реставрации, стр. 339, том I. (рис. 206). Сам дверной проем очень высокий, чем напоминает многие пропилон греческого периода, которые все еще существуют в Карнаке и Дендере.^[137] Толщина всей массы и ее двойной карниз, между которыми мог проходить крытый проход в верхней части стен, являются особенностями, которые мы также встречаем в пропилоне Дендеры и в храме Дайбод в Нубии.^[138] Мы не добавили ничего, кроме стены, а ворота в Египте подразумевают стену; поскольку нет оснований предполагать, что у египтян было что-либо аналогичное триумфальным аркам римлян. Храм представлял собой закрытое здание, к которому толпе был запрещен любой доступ. Дверей вполне могло быть множество, но, если от них вообще была какая-то польза, они должны были быть соединены сплошным барьером, который должен был заставлять проезжающих проходить через них.

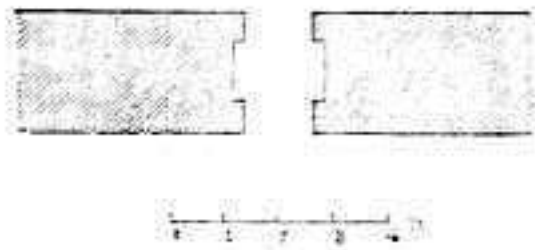


Рис. 143.—План дверного проема в пилоне Храма Хонса. *Описание*, iii. 54.



Рис. 144, 145.—Пилон и пропилон иероглифов.

В ходе наших реставраций этот дверной проем возвышается над стенами с каждой стороны и выделяется на плане как внутри, так и снаружи. Мы можем справедливо предположить, что так оно и было. Архитектор вряд ли стал бы тратить богатое убранство и хорошо спроектированный карниз на массив, который должен был быть почти погребен под сооружениями по обе стороны от него. Это, должно быть, было заметно издали, и этот двойной рельеф придавал этому значение. Более того, есть несколько случаев, когда эти второстепенные входы сохранились вместе со стенами, в которых они служили отверстиями, и они полностью подтверждают наши догадки. Одним из них являются ворота во внешний двор храма Тутмоса в Мединет-Абу (рис. 146). Эти ворота, безусловно, принадлежат

птолемеевской части здания, но у нас нет оснований предполагать, что архитекторы македонского периода отказались от древних форм.

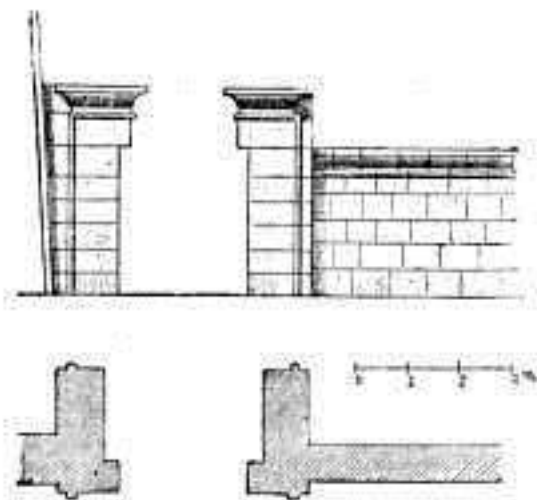


Рис. 146. — Ворота во внутренний двор малого храма в Мединет-Абу. *Описание*, ii. 4.

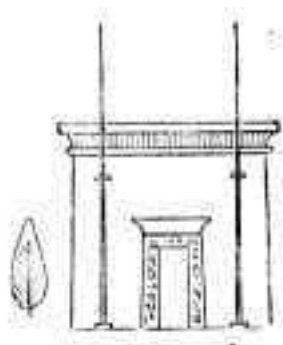


Рис. 147. Пропилон с его мачтами.

Пропилонны были украшены мачтами, подобными пилонам, как мы видим на рисунке на картине в одной из царских гробниц в Фивах, который был воспроизведен Шампольоном [139] (рис. 147). Судя по сопровождающим его сценам и надписям, Шампольон считал, что это пропилон в Рамессеуме. То, что художник, как обычно, обошелся без стены, не должно нас удивлять, если вспомнить, какими монотонными и лишенными каких-либо происшествий должны были быть эти огромные кирпичные ограды.

Второй тип пропилоннов отличается от первого тем, что дверной проем намного меньше по сравнению с его общей массой. В первом случае дверь доходит почти до карниза, во втором она занимает лишь очень небольшую часть фасада. Это видно на рис. 147 и, что еще более заметно, на рис. 148, который также был скопирован Шампольоном из гробницы в Фивах. [140] В одном из этих примеров стены почти вертикальные, в другом они имеют значительный наклон, но расположение такое же, и пропорции проемов в самих башнях не сильно отличаются. Наш рисунок 149, составленный с помощью этих изображений, призван дать представление об общей композиции, элементами которой являются дверь с резными косяками и архитравом и башня с ее мачтами и знаменами. Эти два типа отличаются друг от друга только относительными размерами своих важных частей, и переход между ними, возможно, был почти незаметен. Казалось бы, в эпоху Птолемеев широкие и высокие двери были главными объектами восхищения, в то время как при фараонах башни, через которые они были пробиты, считались более важными.



Рис. 148.—Пропилон.

Если мы исследуем дверные проемы самих храмов, мы также обнаружим большое разнообразие в том, как они архитектурно сочетаются со стенами, в которых они расположены.

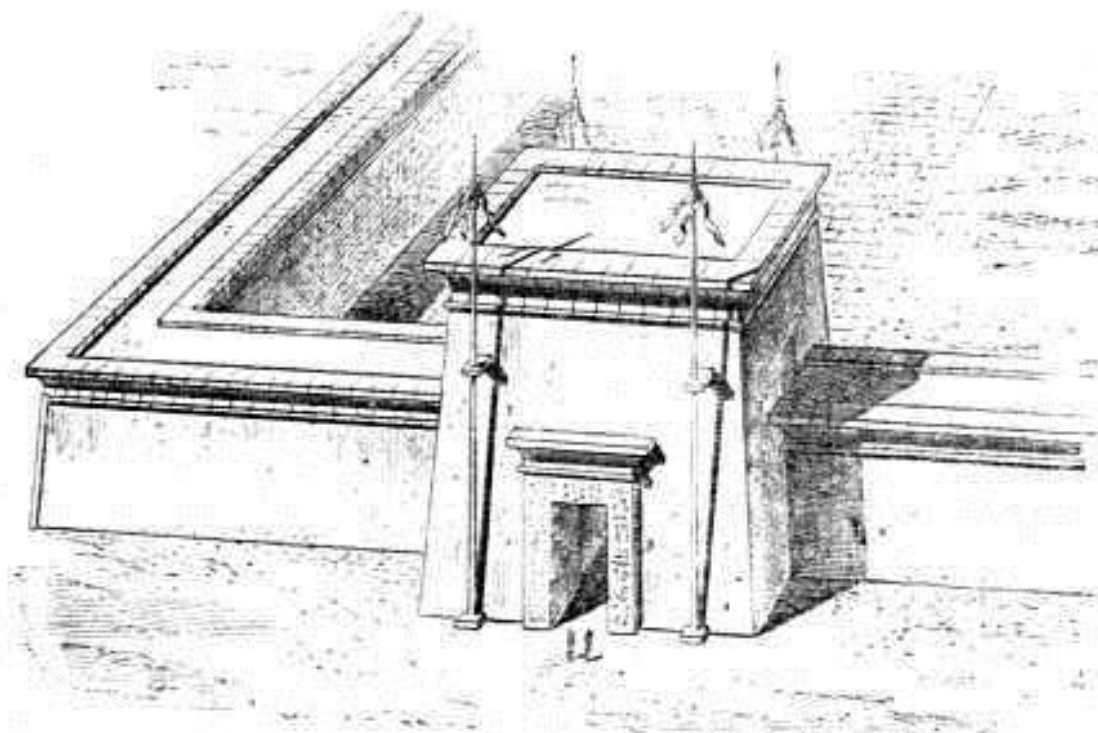


Рис. 149.—Ворота во внешней стене храма. Восстановлено Ч. Чипьезом.

В храме Хонса дверные косяки архитектурно едины со стеной. Проходы непрерывны. Одна только перемычка, будучи монолитной, обладает определенной независимостью (рис. 150). С другой стороны, в храме Гурна дверной проем образует отдельную и самодостаточную композицию. Косяки, как и перемычка, представляют собой монолиты, и последняя, несмотря на большой дополнительный вес, который ей приходится нести, не превышает по сечению первую. С другой стороны, в Абидосе на главную роль, которую должен играть этот камень, указывает большой размер блока песчаника, из которого он сложен (рис. 154).

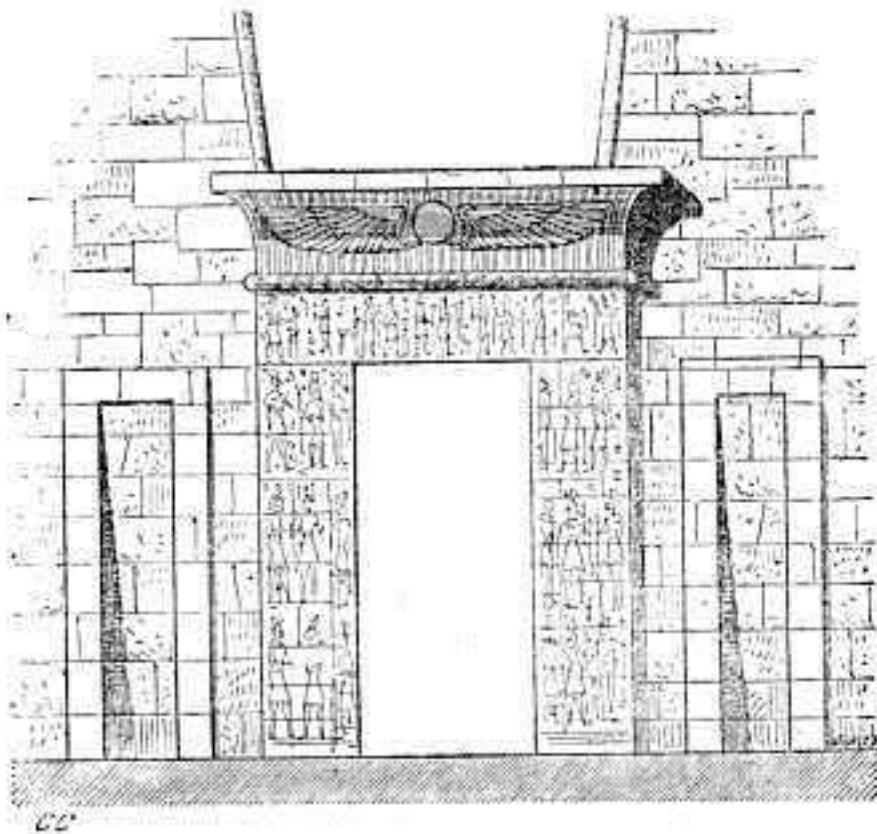


Рис. 150.—Дверной проем храма Хонса. *Описание*, iii. 54.



Рис. 151.—Дверной проем храма Гурна. *Описание*, ii. 42.

Один из представленных нами дверных проемов, изображенный на рис. 146, требует здесь еще одного упоминания. Его перемычка прерывистая. Дверной проем, о котором идет речь, датируется периодом Птолемеев, но есть несомненные свидетельства того, что такая же форма иногда использовалась в эпоху фараонов для проемов в ограждающих стенах. Изображение такой двери есть на барельефе в Карнаке, где она изображена перед пилоном и, вероятно, образует проем в пограничной стене.^[141] Именно это изображение побудило нас придать дверному проему, противоположному центру королевского павильона в Мединет-Абу, сломанную перемычку (фото VIII). Такая форма входа, возможно, возникла из

желания оставить достаточно места для балдахина, под которым несли монарха, а также для знамен и различных штандартов, которые мы видим изображенными на триумфальных и религиозных процессиях на барельефах (рис. 172, том I.).

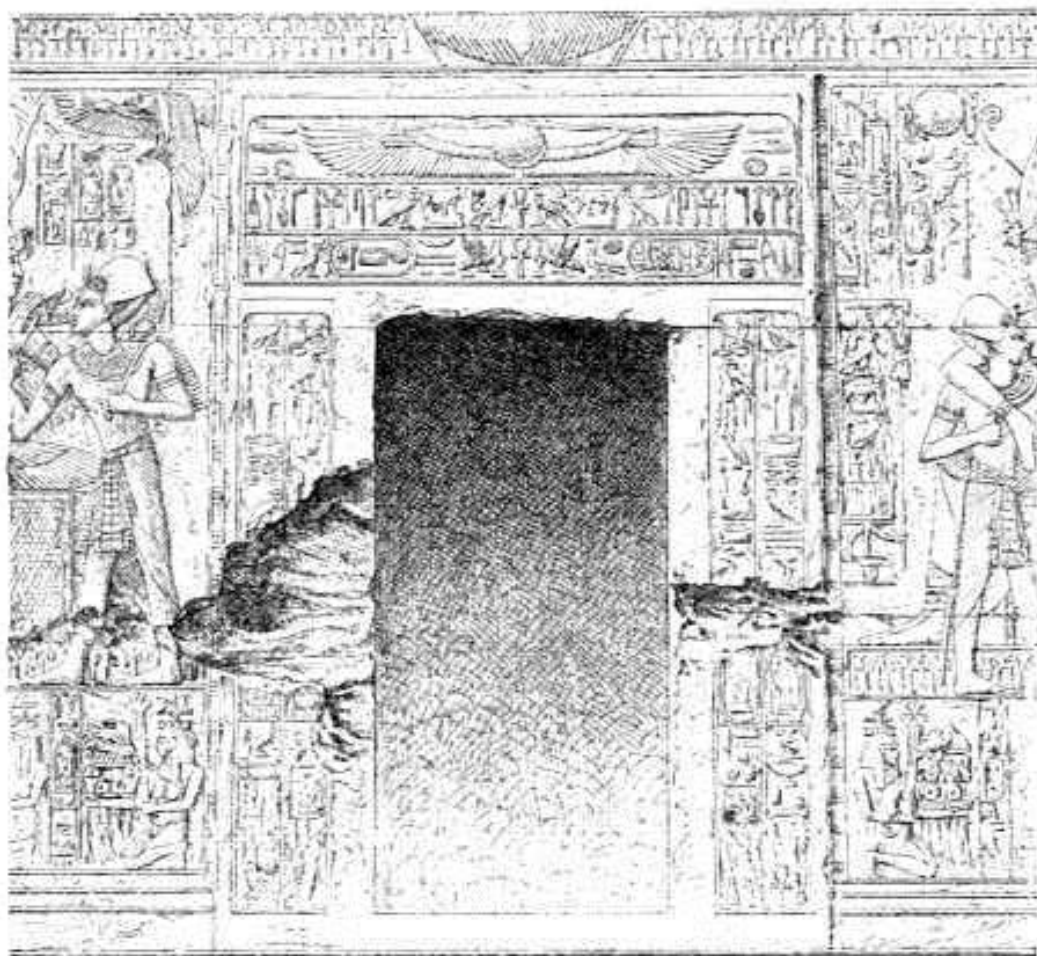


Рис. 152. Дверной проем Храма Сети в Абидосе.

Windows

Королевский павильон в Мединет-Абу - единственное здание в Египте, сохранившее для нас те архитектурные особенности, которые мы называем окнами. Они отличаются друг от друга, даже в этом единственном здании, так же сильно, как и двери. Один из них (рис. 153) обрамлен так же, как дверной проем в Гурне; но косяки - это всего лишь концы проходов, составляющих стену, и их заметность очень незначительна. С другой стороны, в том же здании можно найти оконную раму с очень рельефным рисунком (рис. 154). Это окно само по себе является небольшим произведением искусства. Он увенчан карнизом, над которым снова появляются различные эмблемы, вырезанные в камне, составляющие одну из самых изящных композиций, которые можно найти в египетской архитектуре.

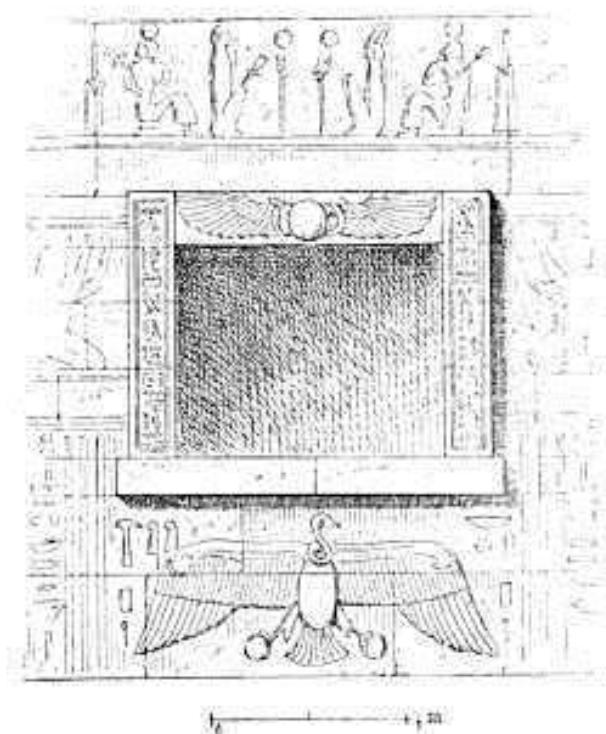


Рис. 153, 154.—Окна в Королевском павильоне в Мединет-Абу.

§ 9. *Иллюминация храмов.*

Мы описали способ, которым египетские архитекторы обращались с дверями и окнами с художественной точки зрения; нам еще предстоит показать метод, который они использовали для того, чтобы пропускать достаточное количество света в свои храмы, то есть в те здания, которые, будучи плотно закрытыми для мирян, не могли освещаться из окон в их боковых стенах. Дворцы и частные дома могли иметь сколь угодно большие и многочисленные окна, но храм мог освещаться только с крыши или, по крайней мере, из частей, прилегающих к крыше.

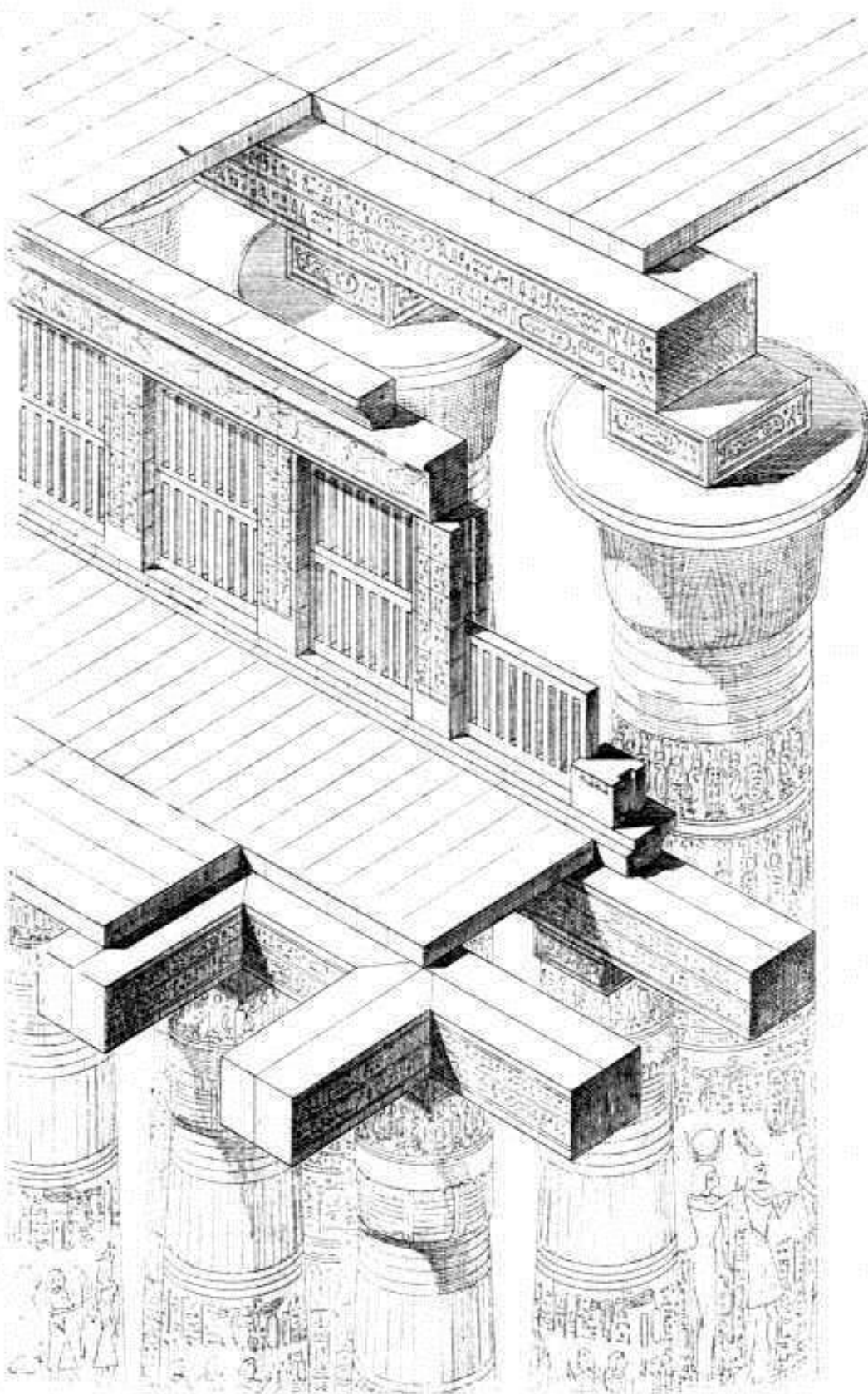


Рис. 155.—Чердак Большого зала в Карнаке. Отреставрирован Ч. Чипьезом.

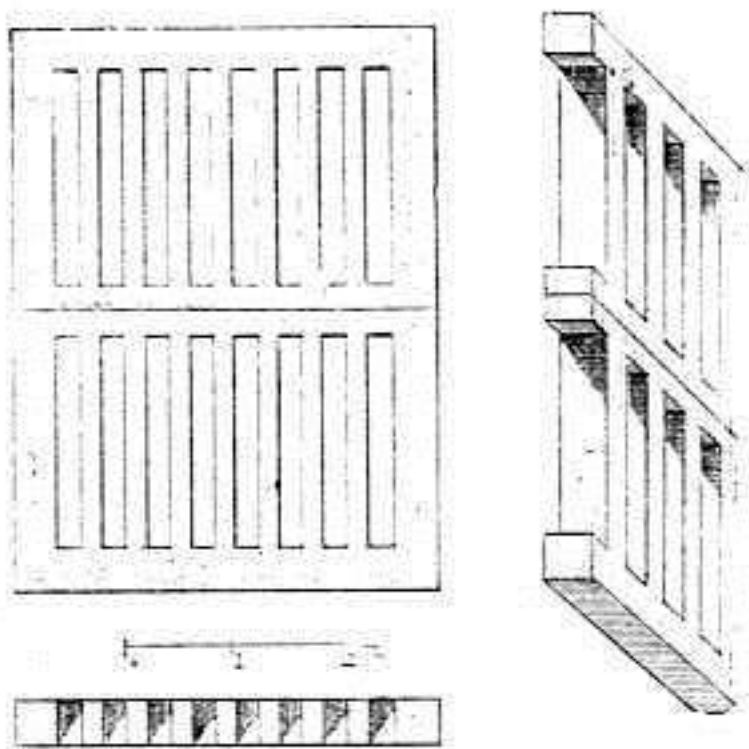


Рис. 156.—*Клаустра* Гипостильного зала, Карнак. *Описание*, iii. 23.

Гипостильный зал в Карнаке с его высокими стенами и тесными рядами колонн был бы погружен в почти полную темноту, если бы свет исходил только от его дверей. Но разница в высоте между центральным проходом и проходами справа и слева от него была использована для обеспечения освещения, необходимого для надлежащего показа его великолепных украшений. Стена, заполнявшая пространство между нижней и верхней секциями крыши, образуя нечто почти идентичное главному этажу готического собора, была построена из вертикальных плит песчаника высотой около шестнадцати футов, в которых были проделаны многочисленные перпендикулярные прорезы. Таким образом, были образованы каменные решетки, или *клаустры*, как называли бы их римляне, через которые солнечный свет мог проникать внутрь. Щели были около десяти дюймов в ширину и шести футов в высоту. Иллюстрация на странице 163 показывает, как были расположены плиты перекрытия, и, кроме того, объясняет общее расположение крыши. На рис. 156 изображен *клаустра* в деталях, по высоте, в плане и в перспективе.

Гипостильные залы почти всегда освещаются по одному и тому же принципу. Основные различия заключаются в размерах проемов. В храме Хонса, где освещаемое пространство было не таким большим, плиты *клаустры* были намного меньше, а отверстия уже (рис. 157). В одном из внутренних залов Карнака использовалась другая система. Свет проникает через горизонтальные отверстия в антаблементе, между архитравом и карнизом, отделенные друг от друга каменными кубами (рис. 158). Внутри архитрав был скошен по верхнему краю, чтобы позволить свету проникать внутрь под лучшим углом, чем это было бы в противном случае.

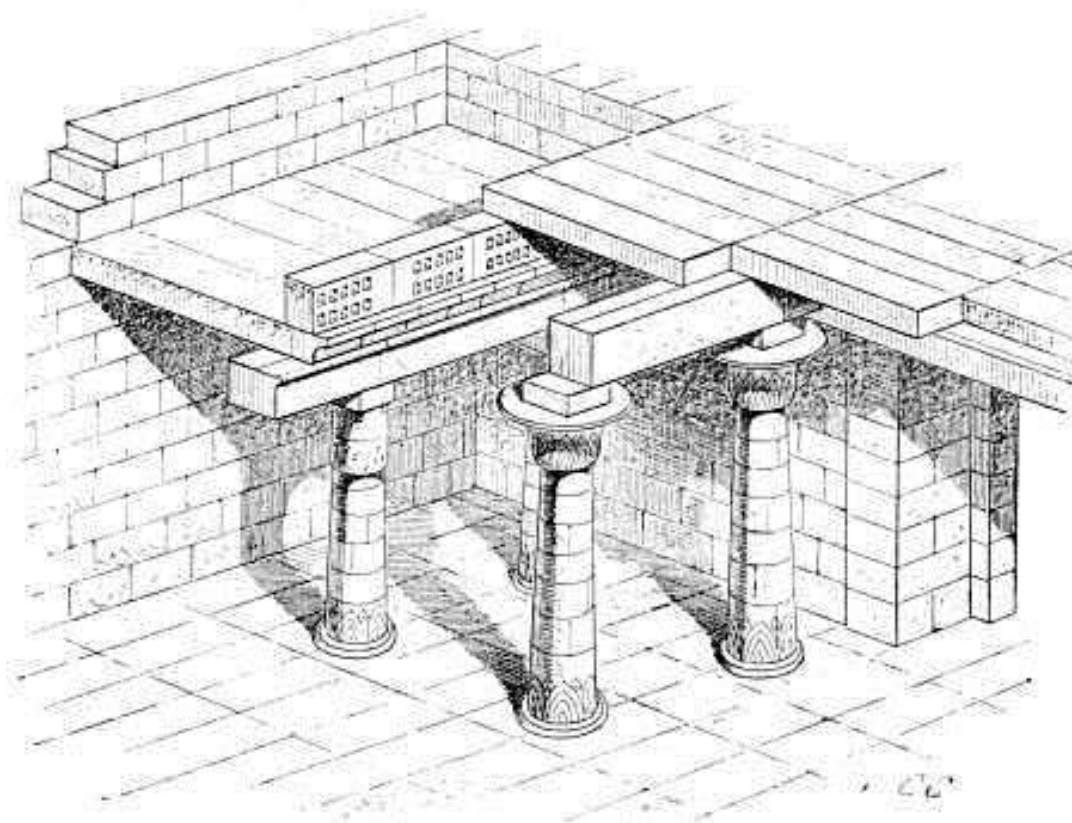


Рис. 157.—*Клаустр* в Гипостильном зале Храма Хонса. Составлено по рельефам в *Описании*, iii. 28.

Использование этих *клаустр*, несмотря на то, что они были в руках искусного архитектора, было не единственным методом освещения своих храмов, к которому прибегали египтяне. Им помогали в их работе или, в случае очень маленьких помещений, заменяли наклонные или вертикальные отверстия, проделанные в самой крыше. Эти наклонные отверстия обнаружены в верхних углах гипостильного зала в Карнаке (рис. 159). После того, как крыша была установлена, без сомнения, стало видно, что *клаустры* сами по себе не давали достаточно света для огромного помещения, и эти узкие отверстия были тщательно прорезаны в его потолке. Одна из внутренних камер Храма Хонса слабо освещена вертикальными отверстиями, прорезанными в плитах крыши (рис. 160). Аналогичные отверстия можно увидеть в боковых проходах гипостильного зала Рамессеума. Следует обратить внимание на небольшой выступ вверх, который окружает верхние края этих отверстий (рис. 161). Наконец, есть здания, в которых эти отверстия являются единственными источниками освещения. В частности, это относится к храму Амада. Верхняя часть нашего плана (рис. 162) представляет крышу этого храма и симметрично расположенные отверстия, которыми она пронизана.

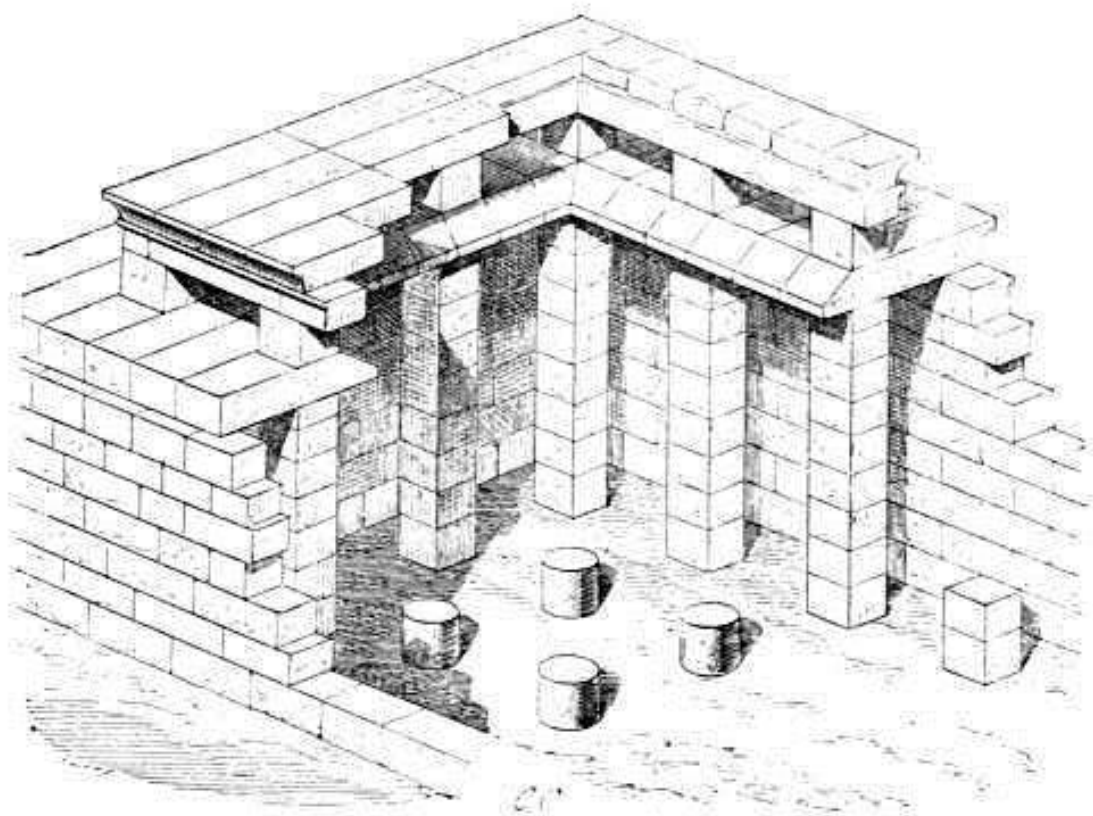


Рис. 158. Способ освещения в одном из внутренних залов Карнака. Составлено на основе планов и высот, приведенных в *Описании*.

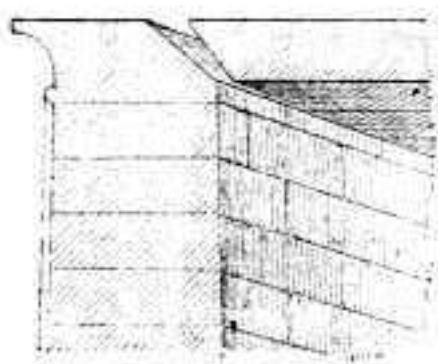


Рис. 159. Вспомогательные световые отверстия в Гипостильном зале в Карнаке. *Описание*, iii. 26.

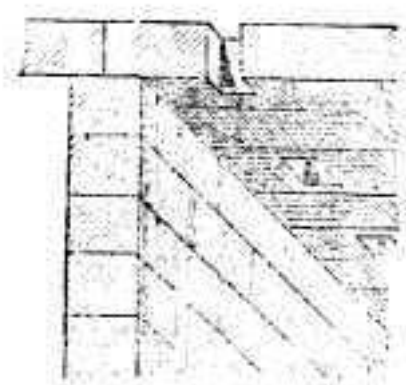


Рис. 160.—Способ освещения одной из комнат в храме Хонса. *Описание*, iii. 55.

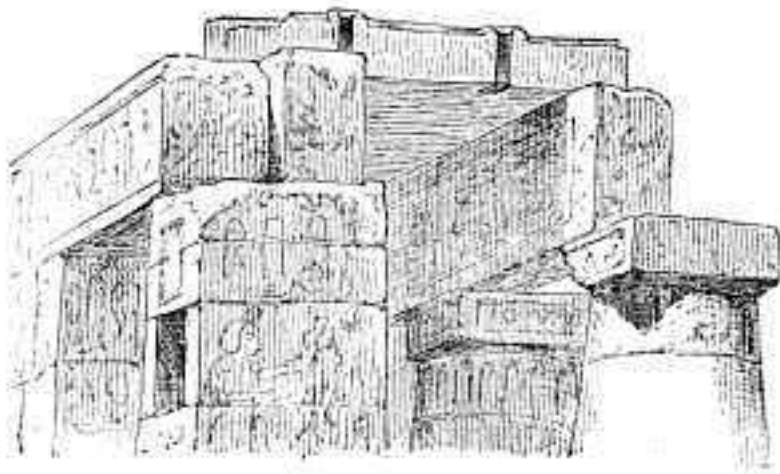


Рис. 161.—Световые проемы в боковом проходе Гипостильного зала Рамессеума. С фотографии.

К храму Птолемеев в Эдфу относятся гораздо более щедро в том, что касается света. Его плоская крыша пронизана двумя большими прямоугольными отверстиями, напоминающими *комплувий* помпейского дома и делающими его, в определенном смысле, гипетрическим. В храмах фараонов не было найдено ни одного примера такого устройства. Возможно, что его принцип был напрямую заимствован у греков. Вряд ли это так соответствует национальным идеям и традициям, как *клаустро*.

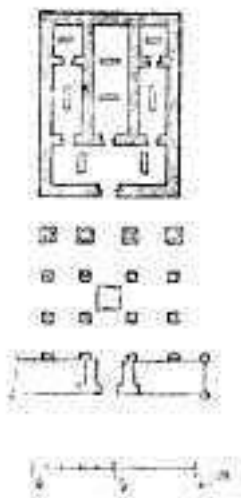


Рис. 162.Храм Амада.

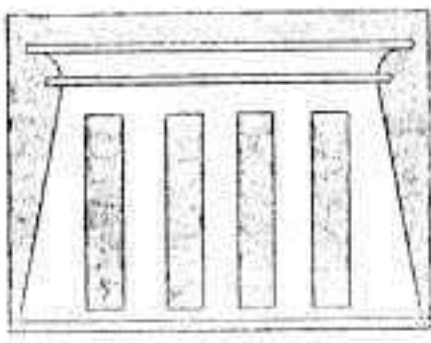


Рис. 163.—*Клаустра*, с картины.

Дворцы и частные дома были, как мы уже говорили, лучше освещены, чем храмы. На иллюстрациях в предыдущей главе показаны частные дома с их окнами. В некоторых из этих домов были окна, сделанные из камня *claustra*. Окно, скопированное Шампольоном[142] со стен небольшой камеры в Храме Тутмоса в Мединет-Абу (рис. 163), показывает это, а также отверстие в доме, проиллюстрированное на рис. 19, которое мы здесь воспроизводим в большем масштабе (рис. 164). Мы делаем то же самое для окна, принадлежащего зданию, показанному на рис. 1. Она закрыта ковриком, который, несомненно, был приподнят с помощью валика и шнуров (рис. 165).

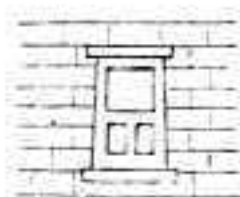


Рис. 164.Окно дома в виде *клаустры*.

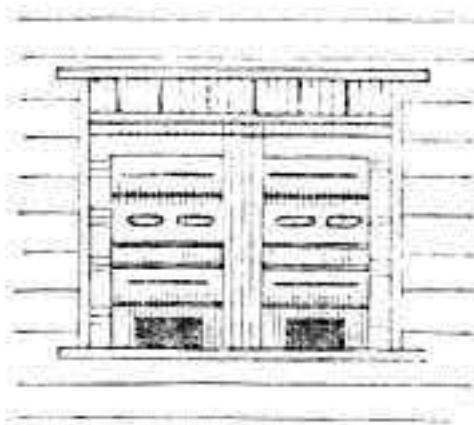


Рис. 165.Окно, закрытое ковриком.

§ 10. Обелиски.

Мы не можем завершить наш анализ форм и мотивов египетской архитектуры, не упомянув о монументальном типе, характерном для Египта, - о *обелисках*. Это гранитные монолиты[143] большой высоты, квадратные в плане, обрамленные всеми четырьмя гранями и слегка сужающиеся от основания к вершине. Обычно они заканчиваются небольшой пирамидой, чьи быстро наклоняющиеся стороны сильно контрастируют с пологим наклоном основного блока под ними. Эта небольшая пирамида называется пирамидион.

Высокие и стройные формы этих монолитов и их заостренные вершины привели к тому, что в просторечии их сравнивают с иглами и веретенами.[144] Первые греки, которые посетили страну и обнаружили монументальный тип, столь непохожий на все, что было у них дома, хотели передать хорошее представление о нем своим соотечественникам; соответственно, они использовали слово *ὄβελός*, веретено. Трудно понять, почему их потомки стали отдавать предпочтение *ὄβελίσκος*, маленькому веретену.[145] Уменьшительное имя вряд ли кажется подходящим словом в данных обстоятельствах; увеличительное было бы, возможно, лучше. Но именно это уменьшительное римляне позаимствовали у александрийских греков и передали современному миру.

Здесь не место для выяснения значения обелиска. Это может символизировать, как нам часто говорили, луч солнца, или это может быть эмблема Генератора Амона.^[146] Кажется, хорошо установлено, что, по крайней мере, во времена Новой империи для написания использовался слог *мужчины*, что означало *твердость* или *стабильность*.^[147]

Обычно обелиски располагались перед первым пилоном храмов. Там они стояли парами, по одному с каждой стороны от входа. Те случаи, когда они встречаются, как, например, в Карнаке, в окружении зданий храма, легко объяснимы. Два обелиска во дворе кариатид были возведены во времена восемнадцатой династии, в то время, когда те части храма, которые находятся между обелисками и внешней стеной, еще не существовали. Обелиски Хатасу, когда они были впервые установлены, находились перед храмом Амона в том виде, в каком его оставили первые правители восемнадцатой династии.

Но обелиск не был исключительной собственностью храмов. В мастабах было найдено несколько небольших известняковых гробниц,^[148] и Мариетт описала те, которые раньше стояли перед царскими гробницами, принадлежащими одиннадцатой династии, в Фиванском некрополе. Он опубликовал надпись, которая покрывает четыре грани одного из этих обелисков, монолита высотой около десяти футов девяти дюймов.^[149] Обелиски, по-видимому, также использовались для украшения дворцов, как мы можем заключить из фиванской росписи, на которой один из них изображен перед главным входом на виллу, окруженную прекрасными садами.^[150] Судя по размерам людей на той же картине, этот обелиск, должно быть, был около тринадцати футов высотой.

Диодор говорит об обелисках, воздвигнутых Сесострисом, которые были высотой 120 локтей, почти 180 футов;^[151] и в разных текстах упоминаются монолиты высотой 130, 117 и 114 футов. У нас есть некоторые трудности с принятием первой из этих цифр. Обелиск Хатасу в Карнаке, который является самым высоким из известных, имеет высоту 108 футов 10 дюймов.^[152] То, что все еще стоит в Матарие, на месте древнего Гелиополиса, имеет всего 67 футов 4 дюйма в высоту. Но тот факт, что это старейший из колоссальных обелисков Египта, делает его более интересным, чем некоторые, превосходящие его по размерам (рис. 167). Он носит имя Усурсесена I., из двенадцатой династии. Как правило, надписи, вырезанные на четырех сторонах тех обелисков, которые закончены, очень незначительны. Они состоят из небольших, но напыщенных перечислений королевских титулов.^[153]



Рис. 166.—Погребальный обелиск в Некрополе Фив. От Мариетты.^[154]

Два обелиска, воздвигнутых Рамзесом II. перед первым пилоном в Луксоре, были немного неодинаковой высоты. Один был ростом 83 фута 4 дюйма, другой - 78 футов 5 дюймов. Чтобы до некоторой степени скрыть это различие, они были установлены на подставках также неодинаковой высоты, и более короткая была размещена немного впереди своей спутницы, т.е. Немного ближе к зрителю, приближающемуся к храму по дромосу.^[155] С помощью этих средств они надеялись сделать разницу между ними менее заметной. Эта разница могла

быть вызвана каким-либо незначительным несчастным случаем или обнаружением дефекта в граните во время операции его резки в карьере. При работе с такими огромными блоками, как эти, такие *затруднения*, должно быть, были частыми.

Меньший из двух обелисков был выбран для перевозки в Париж в 1836 году. В своем нынешнем виде на площади Согласия он отделен от скульптурного основания, на котором стоял в Луксоре. Северная и южная грани этого пьедестала были украшены четырьмя киноцефалами, поклоняющимися восходящему солнцу; на двух других были изображены фигуры бога Нила, приносящего жертвы Амону (рис. 168).

Чтобы восстановить этот и другие обелиски в том виде, в каком они были во времена фараонов, нам пришлось бы вернуть им их первоначальные вершины, а также пьедесталы. Хитторф показал, что они, вероятно, состояли из колпачков из позолоченной меди, надетых на пирамидион, [156] в тех случаях, когда последний не был украшен резными фигурами. Любопытный отрывок из "Абд-аль-Латифа", который часто цитируется, доказывает, что пирамида Усуртесена сохранила свою крышу еще в тринадцатом веке. "Вершина, - говорит арабский историк, - покрыта своего рода воронкообразным медным колпаком, который спускается примерно на три локтя от вершины. Из-за стольких столетий непогоды медь позеленела и заржавела, и часть зелени стекла по древку обелиска". [157] На табличке, приложенной к его эссе, Хитторф дает нам план и высоту пирамидиона меньшего обелиска Луксора. Он показывает, что его ломаная и неровная масса подразумевает наличие металлического покрытия, о существовании которого, кроме того, свидетельствует канавка глубиной около полутора дюймов, проходящая по верхушке стержня. Его Инжир. 3 и 4 показывают, что эта канавка была тщательно отполирована. Его выводы не нашли признания в некоторых кругах. Утверждалось, что солнечные лучи, падающие на такую поверхность, отражались бы ослепительным образом, и что общий эффект был бы неудовлетворительным. Египтяне не испытывали такого страха. Они щедро использовали золото в отделке своих зданий. Согласно надписи, покрывающей четыре стороны пьедестала под обелиском Хатасу в Карнаке, пирамидион был покрыт "чистым золотом, взятым у вождей народов", что, по-видимому, подразумевает либо колпак из позолоченной меди, как у обелиска в Гелиополисе, либо золотую сферу на самой вершине. Объект последнего типа изображен на некоторых барельефах в Саккара. Кроме того, нет никаких сомнений в том, что рассматриваемый обелиск был позолочен с головы до ног. "Мы отмечаем, во-первых, что основания иероглифов были тщательно отполированы; во-вторых, что четыре грани самого обелиска были оставлены сравнительно грубыми, из чего мы должны заключить, что только последний получил это дорогостоящее украшение, при этом иероглифы сохранили естественный цвет гранита". [158]



Рис. 167.—Обелиск Усуртесена. *Описание*, т. 26.



Рис. 168.—Обелиск на площади Согласия, восстановленный на своем первоначальном основании. От Присса.

При той пересадке, пример которой впервые подали Птолеми, парижский обелиск, как мы видели, был лишен своего первоначального пьедестала; он был установлен на открытом пространстве такой протяженности, что его размеры кажутся почти незначительными; он был установлен на пьедестал, в котором ни по размерам, ни по конструкции нет ничего египетского; и, наконец, его лишили металлического навершия. Поэтому это может дать лишь слабое представление о том эффекте, который производили обелиски, пока они все еще оставались в тех местах, для которых были предназначены. Художественный инстинкт Теофиля Готье вполне проявился в этом факте, когда он написал свои причудливые, но очаровательные строки для *"Ностальгии по Обелиску"*.

В связи с обелисками Луксора был установлен любопытный факт. Их морды имеют небольшую выпуклость, общая выпуклость у основания составляет чуть больше дюйма и трех десятых. Вполне вероятно, что такое же расположение было бы обнаружено и на других обелисках, если бы их тщательно исследовали. Это объясняется просто. Если бы поверхности были абсолютными плоскостями, они казались бы вогнутыми из-за остроты углов. Поэтому было необходимо придать им мягкую консистенцию, которая должна была постепенно уменьшаться к вершине, полностью исчезая к моменту достижения пирамидиона.[\[159\]](#)

Обелиск в Бегиге, в Фаюме, представляет собой уникальный вариант того типа, который мы описали. Раньше это был монолит высотой около 43 футов; теперь он опрокинут и разбит на две части. На нем изображены овалы Усуртесена I. И, следовательно, он, по-видимому, является современником обелиска в Гелиополисе.[\[160\]](#) Его особенность заключается в форме. В плане это прямоугольный прямоугольник, а не квадрат. Две его стороны имеют ширину 6 футов 9 дюймов, а две другие - около 4 футов. У него нет пирамидиона. Вершина закруглена спереди назад, образуя гребень, а верхняя часть ее основных граней заполнена скульптурами в виде низкого рельефа (рис. [170](#)). Все это делает его похожим скорее на гигантскую стелу, чем на обелиск (рис. [169](#)).

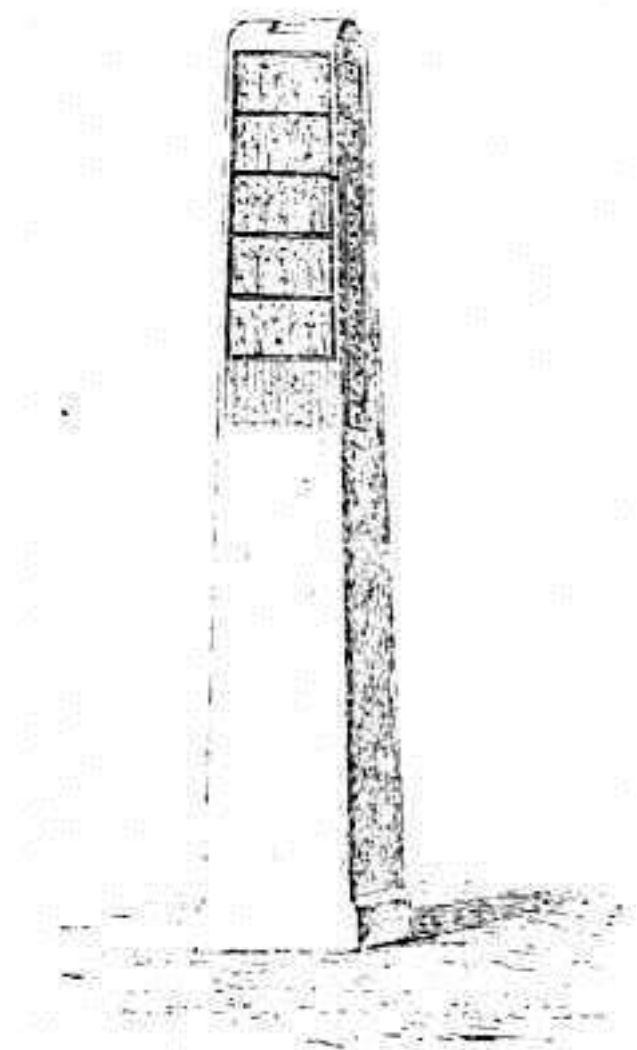


Рис. 169.—Обелиск Бегига. С высоты Лепсиуса.[\[161\]](#)



Рис. 170.—Верхняя часть обелиска в Бегиге. С высоты Лепсиуса.

Каким бы ни было происхождение этой формы, она так и не стала популярной в Египте. Только в Нубии мы находим этот тип повторяющимся, да и то только в более поздние периоды искусства. С другой стороны, сами обелиски, по-видимому, были сделаны в поистине поразительном количестве во времена Средней и Новой империй. Египет поставлял эти монолиты Риму, Константинополю, Парижу, Лондону и даже Нью-Йорку, и все же многие из них до сих пор хранятся у него дома. Несколько из них все еще стоят и в хорошей сохранности, другие разрушены и погребены под развалинами храмов, которые они украшали. Только в Карнаке были найдены памятники примерно десяти или двенадцати. Некоторые из них все еще стоят, некоторые лежат на земле, в то время как от других не осталось ничего, кроме пьедесталов. В начале века французские туристы, посетившие руины Сан, древнего Таниса, обнаружили фрагменты девяти различных обелисков.[162]

§ 11. *Профессия архитектора.*

Некоторым нашим читателям может показаться, что мы потратили слишком много времени и труда на анализ египетской архитектуры. Наше оправдание заключается в том факте, что архитектура была главным видом искусства в Египте. Мы ничего не знаем о ее художниках. Картины в фиванских гробницах часто демонстрируют большой вкус и мастерство, но, по-видимому, это была работа декораторов, а не художников в высоком смысле этого слова. Время от времени кажется, что скульпторы пользовались повышенным уважением. Имена одного или двух из них дошли до нас, и нам рассказывают, как они были дороги королям, которые их нанимали.[163] Но единственными художниками, занимавшими высокое и четко определенное социальное положение в Древнем Египте, стране, где звания были столь же четко обозначены, как и в Китае, были архитекторы или инженеры, поскольку они заслуживают любого названия. Их имена сохранились до нас сотнями на их тщательно продуманных гробницах и стелах с надписями.

Тогда мы могли бы развлечь себя составлением длинного списка египетских строителей, который растянулся бы на несколько тысяч лет, от Нефера из Булака (рис. 171),[164], который, возможно, построил одну из пирамид, до времен Птолемея или римских императоров. В глипготекке в Мюнхене есть прекрасная надгробная статуя Бакенхонсу, который был главным пророком Амона и главным архитектором Фив во времена Сети I и Рамзеса II. Судя по некоторым фразам в надписи, Деверия полагает, что Бакенхонсу построил храм Гурна.[165] В своей эпитафии он хвастается великими должностями, которые он занимал, и благосклонностью, оказанной ему его сувереном. В каждом египетском музее есть статуя и надпись такого же рода. Бругш доказал, что при мемфисских династиях царских архитекторов иногда нанимали среди принцев королевской крови, и тексты на их гробницах показывают, что все они или почти все были женаты на дочерях или внучках фараона, и что такой брак не рассматривался как мезальянс.[166]



Рис. 171. Известняковая статуя архитектора Нефера в музее Булака. Рисунок Бургуэна.

Аналогичные свидетельства имеются в связи с первой Фиванской империей, но в основном при трех великих династиях должность архитектора при фараоне стала очень ответственной и несла с собой большое влияние и авторитет.

Для строительства и поддержания в порядке возведенных тогда роскошных памятников, должно быть, была разработана грандиозная система управления, и в Фивах, как и в современном Лондоне, должны были быть свои "землемеры".^[167]

Насколько мы можем судить, во всем королевстве был главный архитектор, или генеральный инспектор зданий; его титул был *Надзиратель за зданиями Верхнего и Нижнего Египта*.^[168] Для скольких писцов и чертежников должны найтись рабочие места в офисах Бакенхонсу или Семната, любимого архитектора великого регента Хатасу?^[169]

Кому бы не хотелось узнать о курсе обучения, с помощью которого древнеегипетские строители готовили себя к великим общественным предприятиям, которые всегда осуществлялись в их стране? Мы можем признать, что методы, применявшиеся их инженерами, были гораздо более примитивными, чем принято было предполагать, мы

можем доказать, что их сооружения были далеки от точности плана, которая отличает наши, но все же мы не можем отрицать, что те, кто перевозил и поднимал обелиски и колоссальные статуи, и те, кто построил гипостильный зал в Карнаке или даже пирамиды в Гизе, должны были научиться своему ремеслу. Как и где они этому научились, мы не знаем. Вероятно, они научились этому на практике под руководством мастера. Теория не могла занимать сколько-нибудь значительной роли в их обучении. Их система, должно быть, состояла из набора процессов и квитанций, число которых росло с течением веков. В текстах нет ничего, что указывало бы на то, что эти квитанции были собственностью какой-либо закрытой корпорации, но наследственность, несомненно, сыграла важную роль и сделала их, в какой-то степени, собственностью класса. Архитекторы, как правило, были сыновьями архитекторов. Бругш предоставил нам одну генеалогическую таблицу, в которой профессия передавалась от отца к сыну на протяжении двадцати двух поколений. С помощью надписей он проследил происхождение семьи, о которой идет речь, от времен Сети I. до семьи Дария, сына Гистаспа. Но даже тогда он, возможно, не отследил поток до его источника. Правило и компас, возможно, вошли в эту семью задолго до времен Сети; их использование также могло продолжаться еще долгое время после изгнания персидских царей из Египта.



ГЛАВА III.

Скульптура.

§ 1. Происхождение изготовления статуй.

Искусство имитации живых форм с помощью скульптуры было в Египте не менее древним, чем архитектура. Мы не хотим сказать, что он уже существовал в те далекие века, когда первые предки египетского народа строили свои глинобитные хижины на берегах Нила; но как только их жилища стали чем-то большим, чем просто укрытия, и на них начало влиять стремление к красоте, фигуры людей и животных заняли значительное место в их убранстве.

У самых древних мастаб, которые были обнаружены, есть барельефы на стенах и статуи в ямах для мумий.

Существование этих статуй и их относительное совершенство показывают, что скульптура развивалась не менее быстрыми шагами, чем родственное искусство. Можно даже сказать, что его прогресс был более значительным, чем прогресс архитектуры. Учитывая особый вид выразительной красоты, который сформировал амбиции египетского скульптора, он создавал шедевры еще во времена строителей пирамид. Мы не можем сказать того же об архитекторе. Последний действительно показал себя мастером в механических процессах обработки и закрепления камня, но устройство его зданий было простым, можно сказать, элементарным, и прошло много веков, прежде чем он стал способен представлять и создавать роскошные храмы Новой империи с теми просторными портиками и огромными гипостильными залами, которые были кульминационными достижениями египетской архитектуры.

Чтобы объяснить это любопытное неравенство, нам нет необходимости выяснять, какое из двух искусств представляет наименьшие трудности. Так бывает с нациями, как и с отдельными людьми. Некоторые из них с легкостью добиваются успеха в делах, ставящих в неловкое положение их соседей. Это вопрос обстоятельств, природных качеств и окружения. У египтян прогресс скульптуры был ускорен той национальной верой в посмертную жизнь тела, которую мы описали в связи с их погребальной архитектурой. Существованием этой постоянной и своеобразной веры мы можем объяснить как раннюю зрелость египетской скульптуры, так и большую оригинальность ее древнейшего стиля.

Мы уже описывали приспособления, необходимые для того, чтобы обитатель гробницы мог сопротивляться уничтожению. Эти приготовления были двух видов: обеспечение едой и питьем, которые нужно было постоянно обновлять, либо фактически, либо посредством магического умножения, которое следовало за молитвой, и постоянная поддержка *ка*, или двойника, поддержка, которая должна была заполнить место живого тела, которого оно было лишено в результате распада. Эта поддержка в какой-то степени обеспечивалась мумией; но мумия могла быть разрушена или погибнуть под действием времени. Египтян побудило к тому, чтобы предотвратить подобную катастрофу изобретение погребальной статуи. В климате Египта у камня и даже дерева было гораздо больше шансов на долговечность, чем у самого тщательно забальзамированного тела. Статуи имели дополнительное преимущество в том, что их можно было множить по желанию. Ничто не могло помешать поместить в могилу десять, двадцать человек, любое их количество.^[170] Если бы хотя бы одно из этих изображений пережило все невзгоды времени, *двойник* был бы спасен от уничтожения, на которое в противном случае был бы обречен.

Работая под влиянием такой идеи, скульптор не мог не сделать все возможное, чтобы придать своей статуе характерные черты оригинала. "Тогда легко понять, почему те египетские статуи, которые не изображают богов, всегда являются портретами какого-то человека, выполненными со всей точностью, на которую были способны художники. Это были не идеальные фигуры, о которых многое говорило стремление к красоте линий и экспрессии, это были каменные тела, тела, которые должны были воспроизводить все индивидуальные контуры своих оригиналов из плоти и крови. Когда последнее было уродливым, его воспроизведение также должно было быть уродливым, и уродливым таким же образом. Если бы эти принципы были проигнорированы, *double* не смог бы найти необходимую ему поддержку."^[171]

Первая египетская статуя была не столько произведением искусства, сколько отлитой с натуры. Если бы фотография была изобретена во времена Менеса, фотографы сколотили бы свои состояния в Египте. Эти солнечные портреты, которые, как предполагается, демонстрируют совершенное сходство, были бы положены в могилу умершего человека сотнями. Желая иметь такие вещи, они довольствовались тем, что точно копировали его фигуру в камне или дереве. Его обычная манера держаться, черты лица и костюм были воспроизведены с такой скрупулезной искренностью, что сердабы были заполнены точными копиями его самого. Чтобы добиться такого сходства, художник не мог полагаться на свою память. Его работодатель, должно быть, сидел перед ним, каменное тело, должно быть, было казнено в присутствии того, чье бессмертие оно должно было обеспечить. Никаким другим способом не могли быть созданы те изображения, культовый характер которых очевиден с первого взгляда, изображения, которым современник дал бы название без малейших колебаний.

Однако эта индивидуальность не во всей египетской скульптуре сохранена одинаково хорошо, и это замечание относится как к ранним династиям, так и к более поздним, хотя и не в одинаковой степени. В те ранние века верования, которые заставляли египтянина помещать копии собственного тела в место своего последнего упокоения, были более властны над его духом, и художнику приходилось прилагать все усилия, чтобы удовлетворить требования своих работодателей в вопросе верности. Опять же, тем векам не приходилось бороться с таким накоплением прецедентов и устоявшихся привычек, одним словом, с таким количеством условностей, как тем, что пришли позже. Не существовало формул, санкционированных давней традицией, которые освобождали бы художника от необходимости оригинального мышления и постоянного обращения к природе; он был вынужден знакомиться как с общими чертами своей расы, так и с чертами своих индивидуальных работодателей. Эта необходимость дала ему наилучшую возможную подготовку. Портретная живопись, созданная с умом и практикуемая со страстным стремлением к истине, всегда была лучшей школой для формирования мастеров пластических искусств.

Таким образом, в те ранние века Египет изготовил несколько статуй, которые были шедеврами художественного самовыражения, которые представляли собой восхитительные портреты. Однако во всех странах великие работы редки. Далеко не все могильные статуи были равны по ценности статуям шейха эль-Беледа, Рахотепа из Мейдума или писца из Лувра. Эта разумная и научная интерпретация природы была достигнута не сразу; египетская скульптура имела свой архаический период так же, как и греческая.

Более того, даже когда искусство достигло зрелости, существовала, как и в других странах, толпа посредственных художников, чьи работы можно было приобрести по цене меньшей, чем у выдающихся людей, которых они окружали. Ведущие скульпторы были полностью наняты царями и вельможами, министрами и чиновниками высокого ранга; их менее способные собратья работали на тот великий класс чиновников второго порядка, который составлял то, что можно назвать египетским средним классом. Вероятно также, что, хотя его работа должна была быть скрыта в темноте сердаба, художник уделил больше внимания воспроизведению черт великого персонажа, внешность которого могла быть известна от одного конца долины Нила до другого, чем когда его нанял какой-нибудь сравнительно скромный человек. Прежде чем спуститься в гробницу, статуя должна была какое-то время быть открыта для осмотра, и ее создатель должен был иметь возможность удостоиться тех восхвалений, без которых не обходился ни поэт, ни художник, со времен Мемфиса до времен Современной Европы.

Однако в большинстве случаев ему приходилось воспроизводить черты и контуры какого-нибудь малоизвестного, но честного писца, какой-нибудь незначительной единицы среди тысяч служивших Хеопсу или Хефрену; и его совесть была легче удовлетворена. Если мы рассмотрим те известняковые фигурки, которые начинают становиться сравнительно обычным явлением в наших музеях, у нас сложится впечатление, что многие из них имеют лишь общее сходство со своими оригиналами; они сохраняют египетский тип лица, индивидуальные признаки пола и возраста, костюм, фамильярную позу, атрибуты и аксессуары, требуемые обычаем, и это все. Возможно даже, что, подобно определенной категории погребальных стел у греков более поздней эпохи, эти некачественные изделия покупались в магазинах в готовом виде, вырезанными и раскрашенными, и что простая надпись имени должна была придать им тот культовый характер, от которого так много зависело. Имя, конечно, не всегда встречается на этих изображениях, но оно всегда вырезано на гробницах, в которые они были помещены, и его появления там было достаточно, чтобы освятить статуи и все остальное содержимое гробницы для поддержки двойника, которому она принадлежала. Была ли она скопирована с натурщика или куплена готовой, статуя с момента своего освящения стала вспомогательным органом для двойника. Оно сохраняло больше признаков жизни, чем труп, пропитанный минеральными эссенциями и скрытый под бесчисленными бинтами; полуоткрытые улыбающиеся губы, казалось, собирались заговорить, а глаза, которым использование эмали и полированного металла придает необычайный блеск, казались полными жизни.

Первые статуи, созданные египтянами, носили погребальный характер, и в намерениях как тех, кто их создавал, так и тех, кто давал заказы, это были портреты, выполненные с такой точностью, что двойник должен был доверчиво привязаться к ним и не чувствовать, что его лишили телесной поддержки. По мере роста могущества и богатства египтян росли и их художественные устремления. Постепенно они возвысились до представления об идеале, но даже когда они наиболее явно стремятся к величию стиля, происхождение их искусства все еще можно угадать; в их самых счастливых и благородных творениях все еще несомненно прослеживается стойкое влияние их ранних привычек мышления и веры.

§ 2. Скульптура времен Древней империи.

Самым древним памятником скульптуры, которому мы можем присвоить если не дату, то, по крайней мере, хронологическое место в списке египетских царей, является высеченный в скале монумент на Синайском полуострове. Это находится в Вади-магхара и изображает Снефру, последнего монарха третьей династии, уничтожающего притаившегося варвара своей булавой. Несмотря на его историческую важность, мы воздерживаемся от создания этого барельефа, поскольку его ветхое состояние лишает его интереса с художественной точки зрения.^[172]

Кроме того, существуют и другие статуи, которым египтологи приписывают еще более древний возраст. В Лувре есть три, перед которыми историк искусства должен на мгновение остановиться.

Двое из них очень похожи и носят имя персонажа по имени Септа, который обладал стилем и достоинством *пророка и жреца белого быка*. Третий - это представление Несы, которую называют родственницей короля и которая, по всей вероятности, была женой Септы (рис. 172). Эти статуи были сделаны из мягкого известняка. И у мужчины, и у женщины черные парики с квадратными концами, которые спускаются у первых до плеч, у вторых - до груди. Септа держит в левой руке длинный посох, а в правой - скипетр, называемый *пат*, знак власти. Его единственная одежда - простое *скенти*, что-то вроде хлопчатобумажных

бриджей, стянутых вокруг талии лентой. Его туловище и ноги обнажены, и последние лишь наполовину отделены от камня, в котором они вырезаны. Неса одета в длинную сорочку с треугольным вырезом между грудями. На руках у нее браслеты, состоящие из двенадцати колец. На каждой фигуре парик, зрачки, веки и брови выкрашены в черный цвет, а под глазами - зеленая полоса. Браслеты тоже зеленые.

Де Руже смело утверждал, что это самые древние статуи в мире.^[173] Он считал, что они датируются третьей династией, и его преемники не думают, что он преувеличивал; они, возможно, придали бы рассматриваемым произведениям еще более почтенный возраст.

Это впечатление глубокой древности вызвано не короткими надписями на постаментах. Хорошо вырезанные иероглифы, составляющие их, выполнены рельефно, но эта особенность встречается на памятниках четвертой и пятой династий. Физиономии и общий стиль фигур гораздо более значимы. Они выдают искусство, цели и инстинкты которого хорошо развиты, хотя оно еще не овладело своими механическими процессами. Скульптор досконально знает, чего он хочет, но его руке все еще не хватает уверенности и решительности. Он вступил на путь, по которому со все возрастающей твердостью будут идти его преемники. Он верно следует природе. Обратите внимание, как откровенно подчеркивается ширина плеч Сепы, как четко обозначены ключицы и суставы колен. Округлые контуры бедер Несы выдают ту же искренность. И все же в этой группе есть определенная робость и неловкость, которые становятся ясно заметны, когда мы сравниваем ее с работами по соседству, датируемыми пятой династией. В изготовлении не хватает свободы, а моделирование чрезмерно упрощено. Руки, которые в других местах лежат на коленях или, в случае с женщиной, обвиты вокруг шеи ее мужа, слишком жесткие. Одна рука прижата прямо к туловищу, другая согнута под прямым углом поперек живота. Поза скованная, в спокойных чертах лица отсутствует экспрессия и воля.

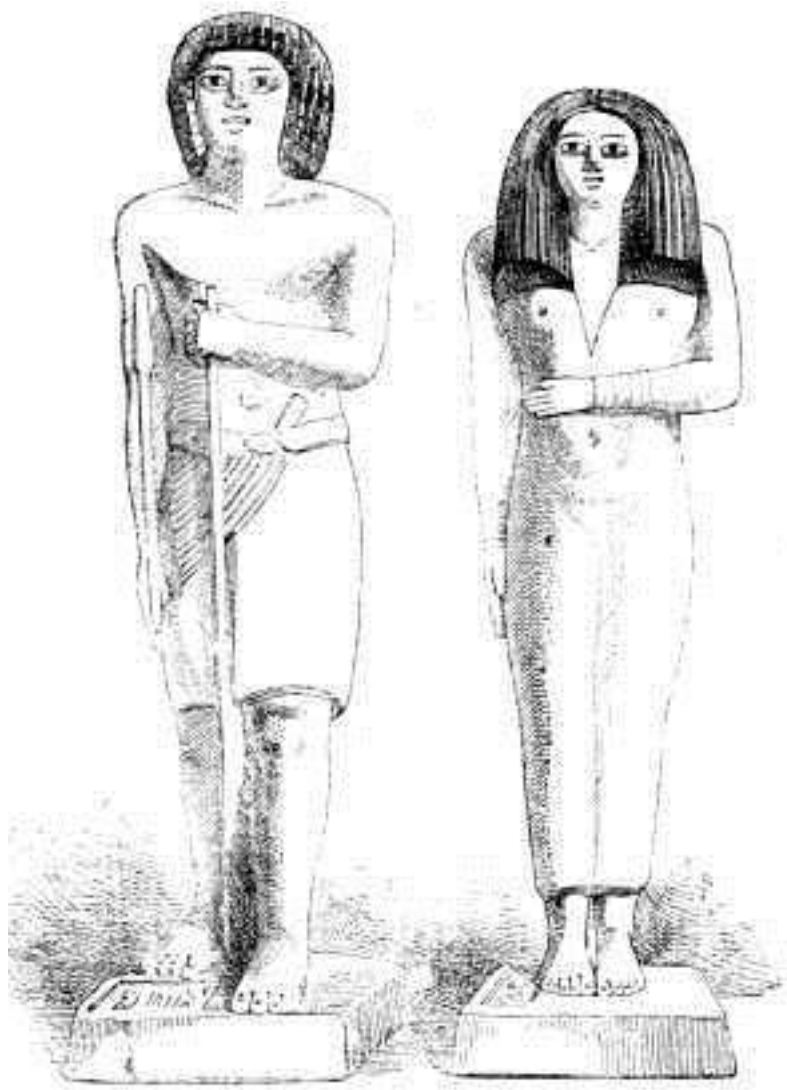
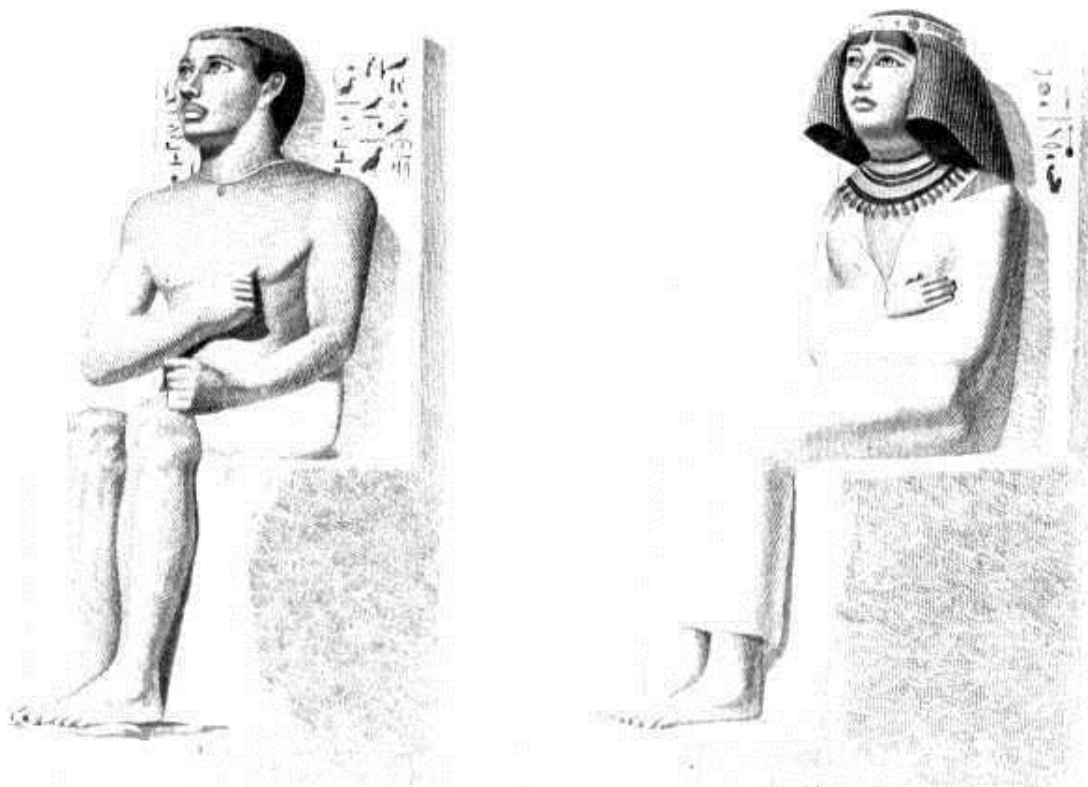


Рис. 172. —Сепс и Несет, Лувр. Высота четыре фута восемь дюймов.

Предположение, к которому нас привел стиль этих фигур, подтверждается наблюдением, сделанным во время недавних исследований в некрополе Мемфиса. Пятно зеленой краски под глазами до сих пор находили только у статуй из определенного особого класса гробниц в Гизе и Саккаре. Это вырубленные в скале камеры, крыши которых имитируют деревянные перекрытия из пальмового дерева. Некоторые из текстов, которые были найдены в них, содержат имя короля, хронологическое место которого еще не было удовлетворительно определено, но который, по-видимому, был предшественником Снефру. Следовательно, фигуры, на которых изображено рассматриваемое украшение, могут быть современниками древнейших гробниц по соседству с пирамидами.[\[174\]](#)



МУЗЕЙ РАХОТЕПА И НЕФЕРТ
БУЛАК
им. Ч. Шардона

Между концом третьей династии и началом четвертой прогресс был стремительным. Именно во время последней династии искусство Древней империи создало свои шедевры. Мариетт приписывает две знаменитые статуи, найденные в гробнице недалеко от пирамиды Мейдума, правлению Снофру, предшественника Хеопса. Они выставлены под стеклом в музее Булака (Фото IX).[\[175\]](#)

Одна из них изображает Ра-хотепа, принца крови, который пользовался званием генерала пехоты, очень редким титулом в Древней империи; другая - женщина по имени Неферт, *красавица*; ее статуя также сообщает нам, что она была родственницей короля. Мы не знаем, была ли она женой или сестрой Рахотепа. Интерес, вызванный чрезвычайной красотой этих фигур, усиливается нашей уверенностью в их невероятной древности. В масштабе, где они были найдены, все откровенно архаично, все такое же старое, как самая старая из гробниц в Саккара, и датируются они периодом до четвертой династии. Соседняя гробница, которая, как доказывается связью между их сооружениями, датируется тем же периодом, что и гробница Ра-хотепа, принадлежит чиновнику, прикрепленному к персоне Снофру I. Таким образом, мы можем справедливо отнести две статуи из Мейдума к последнему правлению третьей династии".[\[176\]](#)

Каждая из этих фигур с сиденьем в форме стула вырезана из цельного блока известняка высотой около четырех футов. Мужчина почти обнажен; его единственная одежда - лента на шее и белые бриджи, похожие на те, о которых мы уже упоминали. Женщина одета в длинную сорочку, открытую между грудей, которую мы видели на Несе. Кроме того, на груди у нее широкое и богато оформленное ожерелье. На голове у нее черный парик квадратной формы, который, однако, позволяет видеть ее натуральные волосы спереди. Поверх парика у нее низкая плоская шапочка с украшенной каймой. Гвоздики у мужчины коричневатокрасные, у женщины - светло-желтые.

Эти статуи свидетельствуют об искусстве, гораздо более продвинутом, чем искусство Сепы и Несы. Поза намного проще и естественнее, но правая рука рахотепа напряжена и удерживается так, что у живого человека вскоре начались бы судороги. Моделирование тела свободное и правдивое, хотя и без особых знаний или утонченности. Грудь, руки и ноги Неферт искусно угадываются под ее халатом. Но забота скульптора была в основном сосредоточена на головах. С помощью резца и кисти он придал им индивидуальность, которую нелегко забыть. Изогнутые брови венчают большие, хорошо открытые глаза; веки кажутся обрамленными густыми ресницами и хорошо выделяются на фоне глазного яблока. В последнем случае известняк сохранил свою первозданную белизну, создавая сильный контраст со зрачком и радужной оболочкой (рис. 173). Носы, особенно у Ра-хотепа, тонкие и заостренные; толстые, но хорошо очерченные губы, кажется, вот-вот заговорят. Ее гладкие щеки и мягкие темные глаза, которые до сих пор распространены среди женщин Востока, придают Неферт очень привлекательный вид. Ее улыбающееся и спокойное лицо резко контрастирует с лицом Ра-хотеп, которое полно жизни и одушевления, не лишенных некоторой жесткости.



Рис. 173.—Ра-хотеп. Нарисовано Бургуаном.

Чем дольше мы смотрим на эти фигуры, тем меньше мы готовы отвернуться от них. Это портреты, и портреты изумительной искренности. Если бы завтра им была дарована жизнь, если бы мы могли увидеть Рахотепа и Неферт, работающих под солнцем Египта, полуобнаженного мужчину, сеющего зерно или помогающего возводить насыпь, его спутницу, одетую в длинную синюю сорочку феллахских женщин и балансирующую кувшином на голове, мы бы сразу узнали их и приветствовали по имени, как старых знакомых. Мы не находим ни одного из признаков неопытности и архаичности, которые так бросаются в глаза в статуях Сепы и Несы. Несколько более поздних фигур могут показаться нам более изящно вылепленными и более полными деталей, но, рассматривая их в целом, мы не можем рассматривать эти статуи иначе, как творения зрелого искусства, искусства, которое уже полностью владело своими ресурсами, и скульптора, обладавшего ярко выраженным личным и оригинальным стилем.

Мы находим те же качества в другой группе памятников, отнесенных Мариеттом к не менее отдаленному периоду.^[177] Тот же взгляд на пропорции, то же живое выражение, ту же откровенность и уверенность руки можно найти в тех скульптурных деревянных панно, четырем прекрасными образцами которых располагает музей в Булаке. Они были найдены в Саккаре в гробнице персонажа по имени Хоси, где были вставлены в четыре глухих дверных проема. В среднем они имеют высоту около 3 футов 10 дюймов и ширину 1 фут 8 дюймов.

Рисунки, которые мы воспроизводим, дают хорошее представление об особенностях стиля и исполнения, которыми они отличаются (рис. 174-176).[178]

На первый взгляд эта резьба немного смущает глаз, привыкший к работам по камню. Представленный тип фигуры менее коренастый. Тело вместо того, чтобы быть мускулистым, нервное и жилистое. Руки и ноги тонкие и длинные. В особенности в голове мы находим непривычные черты; нос, вместо того чтобы быть круглым, имеет ярко выраженную орлиную линию; губы, вместо того чтобы быть толстыми и мясистыми, как почти у всех других египетских голов, тонкие и сжатые. Профиль четко очерчен и довольно суров. Общий тип скорее семитский, чем египетский. И все же надписи, которые их окружают, доказывают, что оригиналы были чистокровными египтянами высшего класса. Один из них, тот, кто изображен стоящим в двух разных позах, - Ра-хеси; другой, сидящий перед столом для подношений, носит имя Пех-хеси. Поддающаяся расшифровке часть надписи сообщает нам, что он был писцом, занимавшим высокое положение и пользовавшимся большой благосклонностью короля.

Гробница, в которой были найдены эти панели, не была построена по обычному плану мастабы. Мариетт упоминает о некоторых особенностях, которые можно найти в нем, но он не описывает их подробно. Иероглифы сгруппированы своеобразным образом; многие из них имеют очень необычную форму. Расположение предметов, которые Ра-хеси держит в левой руке, совершенно уникально. Пораженный этими необычностями, Мариетт утверждает, что "стиль этих панно для египетского искусства является тем же, чем стиль, называемый архаичным, для греческого".[179] Это утверждение кажется нам неточным. Не то чтобы мы хотели оспаривать обоснованность доводов, которые приводит Мариетт для отнесения этих панелей к эпохе, предшествовавшей великим пирамидам; но, каким бы ни был их возраст, кажется невозможным, учитывая стиль, в котором они выполнены, назвать их архаичными. В них не больше архаизма, чем в статуях Мейдума. Египетский художник никогда не вырезал из дерева с большей решимостью или тонкостью и изощренностью, чем на этих панно. Что касается различий в исполнении, которые были замечены между этими фигурами и каменными изваяниями той же эпохи, их можно легко объяснить изменением материала и любовью египтян к точности имитации. Дерево не подвергается таким воздействиям, как мягкий камень. Его структура не подходит для широких и округлых форм лапидарной скульптуры. Это требует, особенно при использовании низкого рельефа, более тонкой лепки. Опять же, это были портреты; все египтяне не были похожи друг на друга, особенно в том первобытном Египте, где, возможно, различные расы еще не были смешаны в однородное население. Среди современников Хеопса, как и в наши дни, были полные люди и худые. Мужчины, которые были высокими и стройными, и мужчины, которые были невысокими и коренастыми. Лица различались как чертами, так и выражением.[180] Со временем искусству удалось развить из всего этого разнообразия тип египетской мужественности и красоты. С течением веков влияние этого типа становилось все более и более деспотическим. Это стало почти всеобщим, за исключением тех случаев, когда существовало жесткое обязательство с точностью воспроизводить личные характеристики человека. Но в конце третьей династии до этого было еще далеко. И нас не должно удивлять, что чем выше мы поднимаемся в потоке египетской цивилизации, тем более конкретными становятся конкретные образы, которые она предлагает нам, и тем разительнее различия между одним произведением искусства и другим.

Однако не следует предполагать, что черты, которые мы упомянули как особые в случаях Ра-хеси и Пех-хеси, нельзя найти в других местах. Если мы изучим профиль Неферт, а еще больше профиль Рахотеп, мы обнаружим, что у них также покатый лоб и орлиный нос. Тело

Ра-хотепа округлее и толще, чем на деревянных рельефах, но черты его лица имеют сильное сходство с теми, которые привлекли внимание в рисунках на панелях.

Рис. 174.—Деревянная панель из гробницы Хоси. Нарисовано Бургуаном.

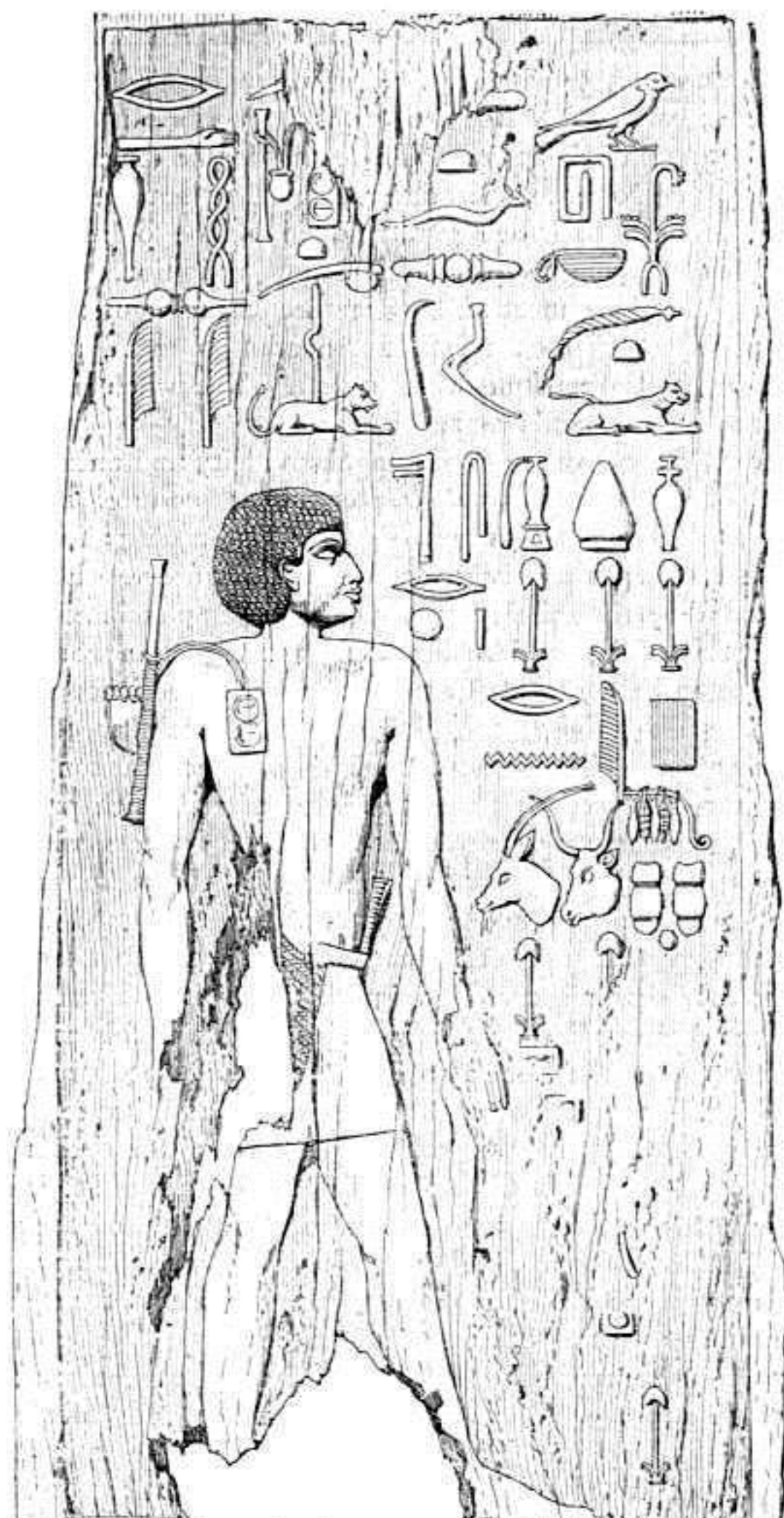


Рис. 175.—Деревянная панель из гробницы Хоси. Рисунок Бургуэна.



Рис. 176.—Деревянная панель из гробницы Хоси. Рисунок Бургуэна

В случае головы из известняка, выкрашенной красной краской, которая находится в *Гражданском зале* в Лувре, череп не менее удлиненный, скулы не менее крупные, сами щеки такие же впалые, подбородок такой же выпуклый, а вся голова костлявая и лишенная плоти. Мы не знаем, откуда она взялась, но мы без колебаний соглашаемся с Де Руже, Мариеттой и Масперо в том, что эта голова является шедевром одной из ранних династий. Его можно поставить рядом с четой Мейдум за его жизненную силу и индивидуальное выражение. Неизвестный оригинал, должно быть, был уродлив почти до вульгарности, но он вызывает у зрителя такое же восхищение, как тосканский бюст пятнадцатого века, и удовольствие, которое не уменьшается от осознания того, что человек, чей верный образ находится перед его глазами, ушел из мира около пяти или шести тысяч лет назад (рис. 177).

Маленькая фигурка, занимающая почетное место в этом же салоне (Фото X.), хотя и более известна, вряд ли превосходит только что описанный фрагмент. Она была найдена Мариеттом в гробнице Сехем-ка во время раскопок Серапеума. Вместе с ней были найдены другие фигурки того же рода, но вряд ли они равны ей по достоинству. Считается, что они относятся к пятой или шестой династии.

Этот писец сидит, скрестив ноги, в позе, все еще знакомой тем, кто побывал на Востоке. Самый поверхностный посетитель Леванта, должно быть, видел в зале для аудиенций *кади* или *паши*, *киатиба*, который точно так же сидел на корточках перед креслом или диваном, записывая фразы своим быстрым *калемом* или выписывая депеши. Наш писец слушает; его тонкие и костлявые черты излучают интеллект; его черные глазные яблоки прямо-таки сверкают; его рот закрыт только потому, что уважение заставляет его молчать. Плечи у него высокие и квадратные, грудь широкая, грудные мышцы очень крупные. Люди, ведущие сидячий образ жизни, обычно набирают много жира на передней части тела, и этот писец не исключение из правил. Его руки свободно опущены по бокам; их положение легкое и естественное. В одной руке он держит полоску папируса, на которой другой пишет, причем его перо представляет собой тростинку. Нижние части тела и бедра прикрыты панталонами, белый цвет которых контрастирует с коричневато-красным цветом гвоздик. Следует отметить широту и достоверность, с которой обозначены коленные суставы. Единственные детали, которые в определенной степени были "заострены", - это ступни. Полагаясь на то, что они наполовину скрыты сложенными ножками, скульптор оставил их в очень зачаточном состоянии.



ПИСЕЦ
(ЛУВР)
Имп. Дюфренуа

Глаза - самая яркая деталь на этом рисунке. "Они состоят из радужной оболочки из горного хрусталя, окружающей металлический зрачок, и вставлены в глазное яблоко из непрозрачного белого кварца. Все это обрамлено сплошными бронзовыми веками".[\[181\]](#)

Это хитроумное приспособление придает лицу исключительную жизненность и одушевление. Даже греческий скульптор никогда не создавал ничего более живого. Последнее, действительно, началось с отказа от всех попыток имитировать глубину и блеск человеческого глаза. Его отправная точка полностью отличалась от точки зрения его предшественника-мемфитянина; его концепция искусства вела его туда, где египтянин использовал бы цвет, довольствоваться общими характеристиками формы и ее возвышением до высшей степени благородства, на которую она была способна. Здесь не место сравнивать две системы, но, принимая принципы искусства, господствовавшие в раннем Египте, мы должны отдать должное тем мастерам, которые были современниками

Пирамид. Следует признать, что они создали работы, которые в своем роде не превзойдут величайшие портреты современной Европы. В более поздние годы египетский скульптор перестал рисовать глаза. Даже во времена Древней империи египетский обычай в этом отношении был таким же, как и греческий, в том, что касалось статуй из твердого камня. Примером может служить великая статуя Хефрена. В нем резец просто воспроизвел контуры век и очертания глазного яблока. Не было предпринято никаких попыток имитировать радужную оболочку или придать яркость зрачку. Ни в одной из царских статуй, дошедших до нашего времени, мы не находим никаких попыток создать такого рода иллюзию ни с помощью краски, ни с помощью веществ естественного цвета.

В Булаке есть статуя, которую, пожалуй, можно предпочесть даже луврскому писцу. Мы уже упоминали о нем как о *Шейх-эль-Беледе* (рис. 7, том I.). В его нынешнем состоянии (у него нет ни ножек, ни основания) на нем нет надписи, но иногда его называют Ра-эм-ке, потому что так звали человека, в могиле которого он был найден. Он сделан из дерева и, за исключением нижних элементов, прекрасно сохранился. Глаза похожи на глаза писца и, кажется, устремлены на зрителя, в то время как их владелец приближается к нему. Тип очень отличается от тех, которые мы до сих пор описывали. Лицо круглое и плоское, как и туловище. Добродушная улыбка на лице и *выразительность* лица указывают на человека хорошо питающегося и обеспеченного, человека, довольного как собой, так и своими соседями.^[182]



Рис. 177. Известняковая голова в Лувре. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Эта статуя одета иначе, чем те, с которыми мы сталкивались до сих пор. Бедр шейха прикрыты чем-то вроде нижней юбки, собранной спереди в складки. Его ноги, туловище и руки обнажены. Последние из названных сделаны из отдельных кусков дерева, и один из них, изогнутый, состоит из двух частей. Когда статуя была только закончена, суставы были невидимы. Все тело было покрыто тонким льном, похожим на кожу. На это полотно наносился тонкий слой штукатурки, с помощью которой при намокании можно было придать контурам утонченность с помощью моделирующей палочки; затем кистью добавлялись естественные краски. Таким образом, подобные фигуры дошли до нас в состоянии, которое гораздо меньше напоминает их первобытное состояние, чем каменные работы. Они, так сказать, потеряли свой эпидермис, а вместе с ним и цвета, которые отличали плоть от драпировки.[\[183\]](#)

Кажется, что скульптор по дереву часто рассчитывал на этот последний слой штукатурки для совершенствования своей лепки. На самом деле, есть деревянные статуи, которые, кажется, были грубо вырезаны резцом. В Лувре есть три фигуры, в которых этот персонаж очень бросается в глаза. Самый крупный из трех воспроизведен на нашем рисунке. 178.[184] Для такого рода работ используется древесина акации и платана.[185]

Наконец, в эту эпоху или, возможно, чуть позже, при пятой и шестой династиях, погребальные статуи были отлиты из бронзы. Этот примечательный факт был впервые провозглашен М. де Лонгперье. Мы приводим замечания, с которыми он обратился к Академии надписей.[186]

"Тот факт, что бронза использовалась в Египте в очень древние времена, давно установлен. Набалдашника от скипетра Папи, фараона шестой династии, который находится в Британском музее, достаточно, чтобы доказать этот факт. М. Шабас обратил наше внимание на тот факт, что бронза упоминается в текстах, которые датируются периодом, предшествующим строительству великих пирамид.[187]



Рис. 178.—Деревянная статуя в Лувре. Высотой три фута восемь дюймов. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

"То, что самые ранние египетские бронзовые изделия, изображающие человеческую фигуру, намного старше, чем считалось ранее, доказывают две статуэтки, принадлежащие меье Гюставу Посно. Один из них высотой двадцать шесть дюймов, другой - девятнадцать. Они заслуживают краткого описания: "№ 1: Мужчина стоит; левая нога выдвинута вперед, левая рука сжата и поднята на уровень груди. Эта рука, несомненно, держала копье. Правая рука, свисающая вдоль бедра, раньше сжимала, по всей вероятности, небольшой скипетр, который изображен на многих барельефах. Чресла опоясаны одеждой, называемой *схенти*, на перевязи которой закреплен кинжал. Волосы уложены правильными рядами в виде

маленьких квадратных шишечек. Глаза и брови, которые были инкрустированы, исчезли (рис. 179).'[188]



Рис. 179.—Бронзовая статуэтка. Высотой два фута два дюйма. Рисунок Сент-Эльма Готье.

""№ 2: Мужчина стоит; его чресла опоясаны *схенти*, левая нога выставлена вперед, правая рука поднята на уровень груди, левая свисает с левого бедра. Инкрустированные глаза и брови были абстрагированы. Его волосы, которые менее пышны, чем у его спутницы, и позволяют легко видеть контур головы, собраны в очень маленькие пучки. Вертикальная надпись на левой стороне его груди дает имя персонажа, в или после которого появляется этнический *щасу*, что, по-видимому, указывает на восточное происхождение. "Щасу упоминаются в нескольких египетских текстах и, по-видимому, населяли страну, граничащую с Египтом на северо-востоке (рис. 180)".[189]

"На этих двух статуэтках мышцы рук и ног, а также суставы коленей изображены с тщательностью и правдивостью, которые указывают на очень отдаленную эпоху. Мы не можем не признать этап развития искусства, более ранний, чем Вторая империя. Но если первая упомянутая фигура напоминает своими чертами лица и укладкой волос каменные скульптуры пятой и шестой династий, то вторая, пожалуй, не может быть отнесена к столь раннему периоду. На последнем вертикальная линия спины и правой ноги слегка наклонена вперед, выдавая попытку выразить движение; линия спины на первом рисунке, с другой стороны, совершенно перпендикулярна.

"Даже на фотографиях видны определенные детали, такие как форма волос, черты лица, передача анатомических контуров, которые указывают на школу, предшествующую школе восемнадцатой династии.



Рис. 180.—Бронзовая статуэтка. Высотой один фут семь дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Таким образом, Египет был первым в области бронзового литья, а также в резьбе по камню и дереву. По крайней мере, одна из статуэток Посно переносит нас так далеко назад в историю человечества, что трудно понять, где мы можем искать более ранние произведения искусства, особенно в столь продвинутом стиле. Мы уже установили, что первая названная из этих двух фигур намного превосходит, как по стилю, так и по моделированию, азиатского канефора из Афаджа,^[190] произведение, которое царь посвятил богине, и поэтому его следует считать хорошим примером искусства Западной Азии".

Мы согласны с г-ном де Лонгперье во всем, кроме одного пункта, да и то в том, в чем он остерегается признаваться сам. По его словам, вторая фигура позже шестой династии и раньше восемнадцатой, так что она должна была бы принадлежать первой Фиванской империи. Но мы не понимаем, почему, предполагая, что египтяне Древней империи способны были сделать первую фигуру, они не должны были делать вторую. Между этими двумя статуэтками есть лишь незначительные различия в обращении, различия во многом такие же, как у деревянных и каменных статуэток, о которых мы уже упоминали. Ни художники, ни их натурщики не обладали такими же способностями.

Техническое мастерство, продемонстрированное в этих бронзовых изделиях, просто экстраординарно. Самые древние этрусские и греческие бронзы представляют собой цельные отливки, на основании которых имеются грубые выступы, иногда значительной длины, возникающие в результате того, что металлу давали затвердеть в отверстии, через которое он заливался в форму. Здесь нет ничего подобного. Никакое несовершенство механической части работы не должно мешать ее художественному эффекту. Отливка легкая, полая и цельная; использованный метод, должно быть, был превосходен сам по себе и досконально изучен.^[191] Они также поняли, как придать металлу дополнительную отделку, преследуя цель по его извлечению из формы. Маленькие круглые орнаменты на груди второй фигуры, орнаменты, которые настолько изящны по исполнению, что их нельзя было бы воспроизвести на нашей гравюре, не придав им слишком большого значения, и иероглифы, вырезанные на том же рисунке, являются примерами этого.

То, что до нас дошло так мало бронзовых статуэток, по-видимому, показывает, что использование металла скульпторами было совершенно исключительным. Они использовали дерево гораздо чаще, чем бронзу, и камень чаще, чем дерево. Большинство надгробных статуй высечено в мягком известняке (см. рис. 6, 49, 88, 89, том I. и рис. 172, том II.). Иногда эти статуи стоят изолированно, иногда они образуют семейные группы, часто состоящие из отца, матери и детей.

Статуи мужчин наиболее многочисленны. Различий между ними много и они часты, но в целом они менее разительны, чем точки сходства. Здесь мы находим непокрытую голову, там - завернутую в квадратный или округлый парик. Тела никогда не бывают полностью обнаженными, и одежда, прикрывающая их талию, устроена по-разному. Мода, как для мужчин, так и для женщин, похожа, изменилась в Египте, как и везде. В статуях, приписываемых последним династиям Древней империи, национальный тип кажется более фиксированным и подчеркнутым, чем в более ранних работах. Эти погребальные статуи представляют собой портреты энергичных и могучих мужчин с широкими плечами, хорошо развитыми грудными мышцами, тонкими боками и мускулистыми ногами. Ра-нефер, жрец Птаха и Сокара, стоит прямо, вытянув руки по швам и сжимая в каждой руке по свитку папируса (рис. 181).^[192] За пояс его панталон заткнут кинжал.

Человек, представленный на рис. 182, отличается от Ра-нефера тем, как он причесывается, и своим костюмом. Его свободная юбка расположена спереди так, что образует своего рода треугольный фартук. Этот своеобразный ниспадающий вид одежды был получен с помощью крахмала и инструмента, похожего на наш утюжок. Это лучше видно на статуе Ти, великого персонажа, к великолепной гробнице которого мы так часто обращались.^[193] Албанцы делают причудливые складки на своих килтах таким же образом.^[194] Ти носит парик иного типа, чем у Ра-нефер. Египтяне брили головы из соображений чистоты. Священники были вынуждены делать это по правилам своей религии, которая делала чистоту личности для них еще более обязательной, чем для мирян. Однако было необходимо, чтобы голова была тщательно защищена от солнца, отсюда и парик. Бритые мусульмане наших дней заменяют парик на тюрбан.

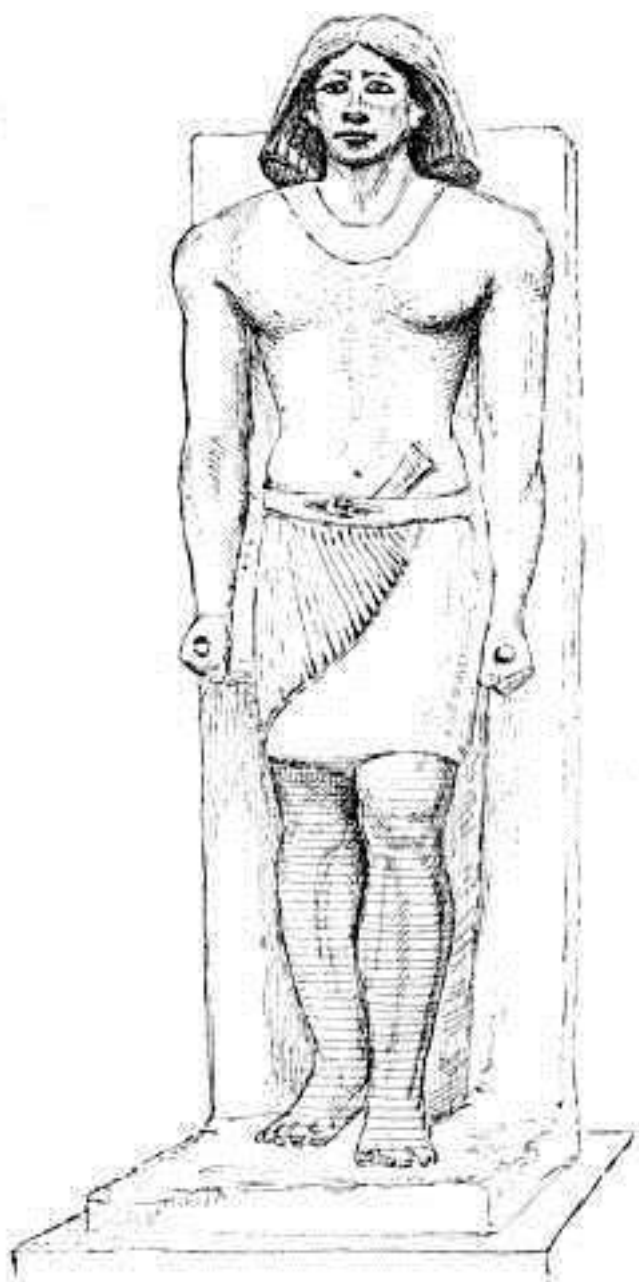


Рис. 181.—Ра-нефер. Булак. Нарисован Бургуаном.

Одна деревянная статуя в Булаке отличается разнообразием костюмов, которое в настоящее время уникально среди остатков египетской цивилизации. К сожалению, она очень плохо сохранилась. Она изображает стоящего мужчину, закутанного в просторную мантию, которая закрывает его с головы до ног. Его правая рука свободна; она вытянута поперек тела и соприкасается с левой рукой, которая просунута в прорезь в мантии. Место, где была найдена эта статуя, материал, из которого она сделана, и характер изготовления - все это в совокупности доказывает, что это произведение ранних династий (рис. 184).^[195]



Рис. 182.—Статуя в музее Булака. Рисунок Бургуэна.



Рис. 183.—Статуя Ти. Булак. Рисунок Бургуэна.

Также было найдено несколько коленопреклоненных статуй. Анонимный персонаж, портрет которого воспроизведен на рис. 185, стоит на коленях. Его сцепленные руки покоятся на бедрах. Его глаза инкрустированы; они состоят из множества маленьких кусочков, искусно сложенных вместе.[196]

Не меньшее разнообразие наблюдается и в тех группах, где скульптору было поручено изобразить целую семью, воссоединившуюся в гробнице. Иногда муж сидит, а жена стоит.левой рукой она обвивает его шею, левая рука покоится на его левом плече, в то время как правой рукой она держит его за правую руку (рис. 88, том I.). Иногда отец и мать сидят на одной скамье, но и здесь женщина тем же ласковым жестом признает свою зависимость от своего хозяина и демонстрирует свое доверие к нему (рис. 186). Оба одинакового роста, но между ними, прислонившись к скамейке, на которой они сидят, стоит их ребенок, совсем маленький. Его жест - это тот, к которому прибегает египетский художник, когда хочет выразить раннее детство (рис. 187). Мы также находим мужа и жену, стоящих прямо перед плитой; на их отношение друг к другу здесь также указывает положение рук женщины (рис.

188).[197] Иногда женщина вообще отсутствует (рис. 89, том I.). Глава семьи сидит один, на возвышении. Перед этим сиденьем, едва доставая отцу до колен, сидят двое детей, мальчик и девочка, мальчик держит правую ногу, девочка - левую. У мальчика прядь волос свисает над правым ухом, что, как и палец во рту, является признаком нежного возраста. Он обнажен; девушка одета в украшенное орнаментом одеяние, достигающее ей до лодыжек. Существует пикантный контраст между этими двумя нежными маленькими телами с их детскими головками и мужественной силой отца и защитника, который возвышается так высоко над ними.



Рис. 184.—Деревянная статуя, Булак. Рисунок Бургуэна.

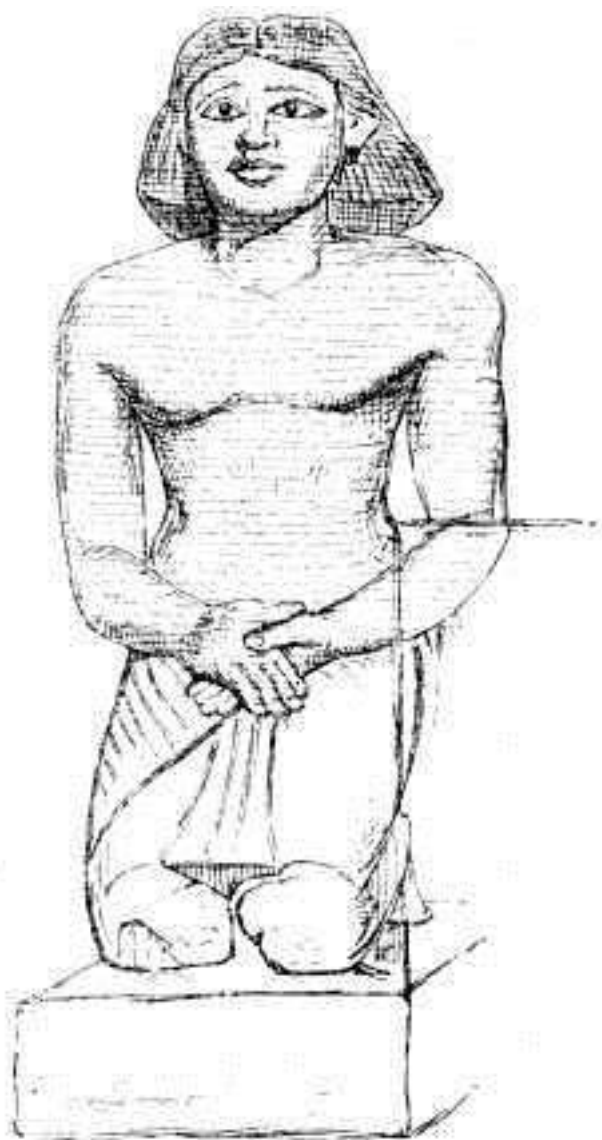


Рис. 185.—Статуя из известняка, Булак. Рисунок Бургуэна.



Рис. 186.—Известняковая группа в Лувре. Высота двадцать восемь дюймов. Нарисован Сент-Эльмом Готье.



Рис. 187.—Деревянная статуэтка, Булак. Рисунок Бургуэна.

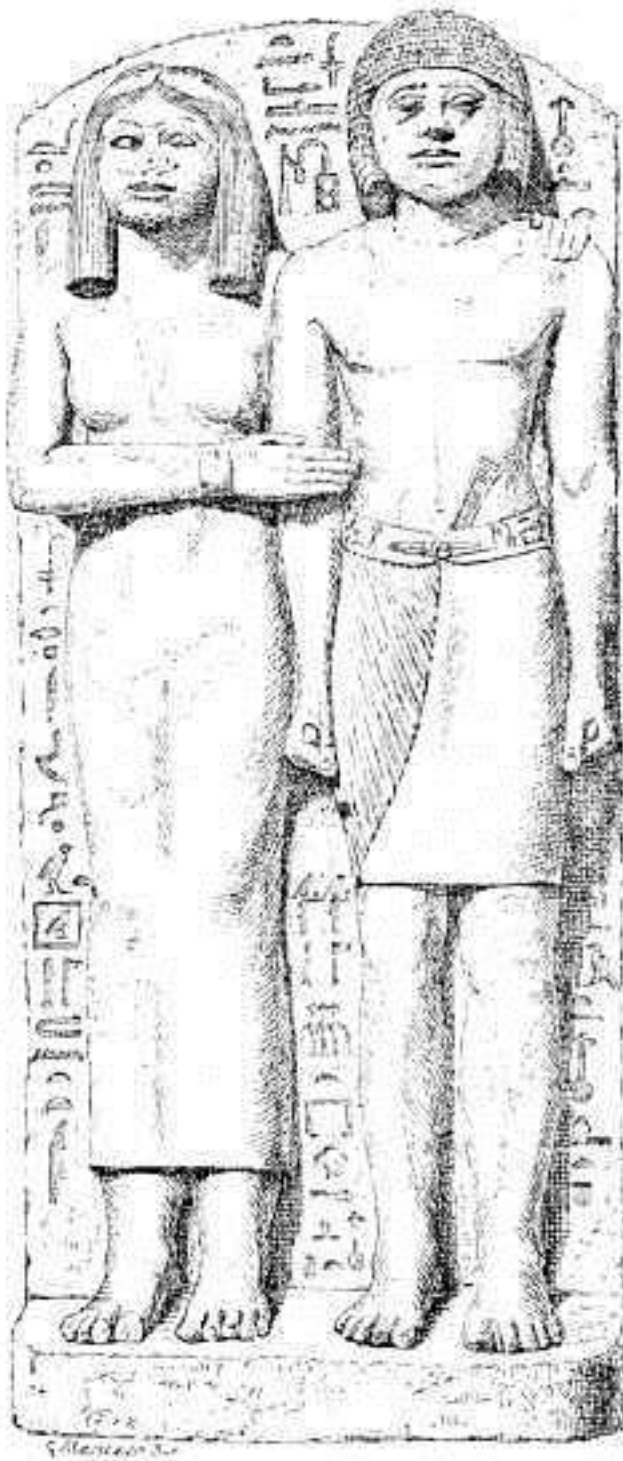


Рис. 188.—Нефер-хотеп и Тентета. Булак.

Эти группы известняка, как правило, не выглядят выполненными с особой тщательностью. Их создатели, по-видимому, не приложили особых усилий к тому, чтобы придать им индивидуальность; но, несмотря на такую неубедительность исполнения, они радуют своей композицией. Они хорошо устроены, их позы просты, а жесты выразительны. В целом они излучают спокойствие и безмятежность, что полностью соответствует представлениям египтян о жизни и смерти.



Рис. 189.—Известняковая статуя, Булак. Рисунок Бургуэна.

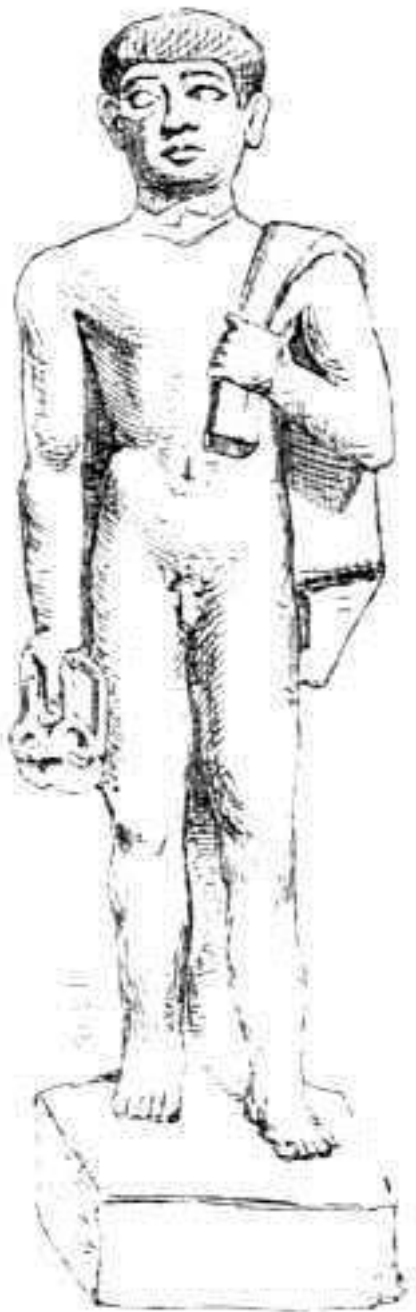


Рис. 190.—Известняковая статуя, Булак. Рисунок Бургуэна.

Из тех же мемфитских гробниц было извлечено множество известняковых статуй, представляющих не самого покойного, а тех, кто оплакивает его кончину, и толпу слуг, приставленных к его персоне. Ожидается, что все они будут продолжать свой труд на его благо и будут готовы удовлетворять его желания всю вечность. Здесь мы видим человека, сидящего на земле, положив руку на голову в знак скорби (рис. 189).[\[198\]](#) Там молодой человек, совершенно голый, приближается с мешком на левом плече, который ниспадает до середины спины. В правой руке он держит букет цветов (рис. 190).[\[199\]](#) Мужчина, сидящий на земле, держит между колен вазу, в которую он погрузил правую руку (рис. 191).[\[200\]](#) Другой склоняется над широкогорлой банкой со ступкой, в которой он смешивает муку и воду (рис. 192). Молодая женщина в аналогичной позе занята тем же заданием (рис. 193). Другие женщины раскатывают полученную таким образом пасту на доске или, скорее, на каменной плите, перед которой они становятся на колени. Мускульное усилие, необходимое

для выполнения операции, выполняется с большим мастерством (рис. 193 и 194).[201] В Элефантине и в Нубии до сих пор можно встретить женщин в одинаковых головных уборах, выполняющих те же операции в той же позе и с точно такой же посудой. Мы воспроизводим два наброска М. Бургуэна, на которых показаны детали этого головного убора, служившего у женщин низшего сословия частью парика; он состоит из куска материи, удерживаемого на голове лентой, завязанной узлом на затылке (рис. 196 и 197).



Рис. 191.—Известняковая статуя, Булак. Рисунок Бургуэна.



Рис. 192.—Известняковая статуя, Булак. Рисунок Бургуэна.



Рис. 193.—Женщина замешивает тесто, булак. Рисунок Бургуэна.

Мариетт привезла все эти фигурки в Париж в 1878 году, где они вызвали наибольший интерес у художников и археологов. Они были в высшей степени пригодны для того, чтобы просветить тех, кто способен видеть и покончить со многими укоренившимися предрассудками. Какую бездну различий они показали между египетским искусством в том виде, в каком оно представлялось около тридцати лет назад, и реальностью. Чопорность и непреклонность, которые раньше столь повсеместно приписывались творчеству скульпторов Мемфиса и Фив, были забыты перед их разнообразными мотивами и свободными естественными позами. Все эти работы, по сути, проникнуты духом, диаметрально противоположным неизменной непреклонности, которая раньше считалась главной характеристикой египетского искусства. Они отличаются необычайной непринужденностью в поведении и той удивительной эластичностью тела, которая до сих пор остается одним из наиболее заметных физических качеств этой расы.

"Гибкость тела, отличавшая женщину-феллаха, изумительна. Она редко садится. Когда ей требуется отдых, она приседает, подняв колени кверху, в позу, которую мы сочли бы чрезвычайно утомительной. То же самое и с мужчинами. Их обычная поза соответствует той, что изображена на стелах: колени подтянуты к лицу на высоту носа или по бокам головы на уровне ушей. Эти позы нельзя назвать грациозными, но когда тела, таким образом сведенные вместе, поднимаются во весь рост, они великолепны. Они, по удачному

выражению Фромантена, "одновременно неуклюжи и величественны; когда они приседают и в состоянии покоя, они похожи на обезьян; когда они встают, они - живые статуи".^[202]



Рис. 194.Женщина, выпекающая хлеб, Булак. Рисунок Бургуэна.

Это раннее искусство никогда не отличалось такой наблюдательностью и точностью воспроизведения, как в статуе Немхотепа, которую мы показываем анфас и в профиль на рис. 198 и 199. Называем ли мы его, как Мариетту, поваром, или, как Масперо, мастером гардероба или хранителем парфюмерии, в этом сомневаться не приходится. Немхотеп был важной персоной. Одна из прекрасных гробниц в Саккара принадлежала ему. Он, конечно, не добился своего при дворе благодаря милости своей персоны. Он был карликом со всеми чертами характера, которые отличают этих невезучих существ. Голова у него была слишком большая, туловище - очень длинное, руки и ноги - очень короткие; кроме того, он был удивительно *долихоцефальным*.

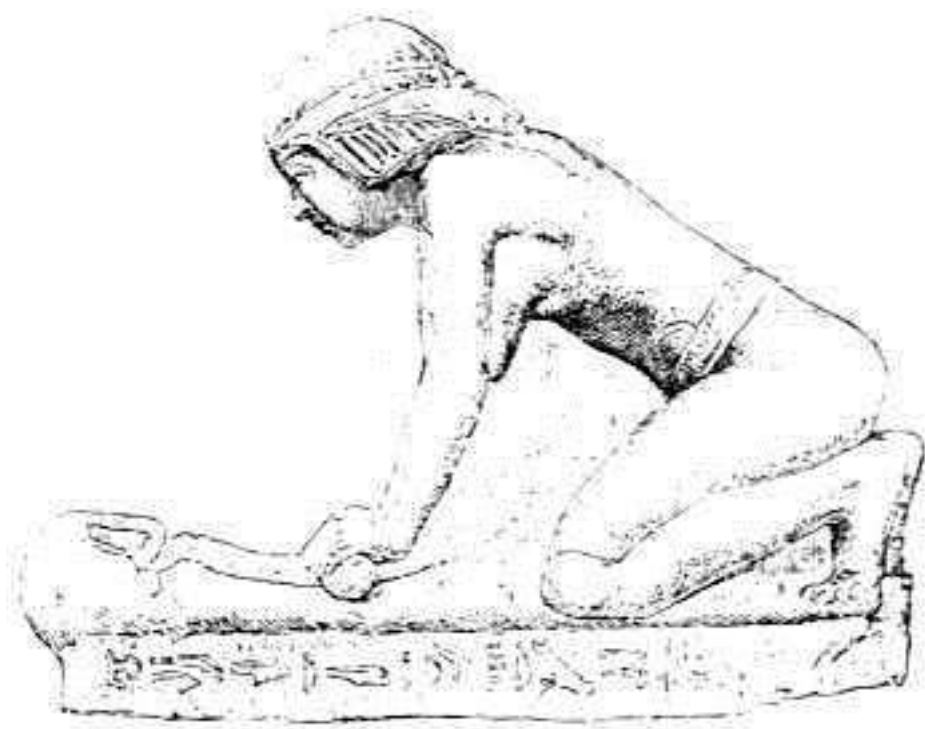


Рис. 195.—Хлебопечка, Булак. Рисунок Бургуэна.

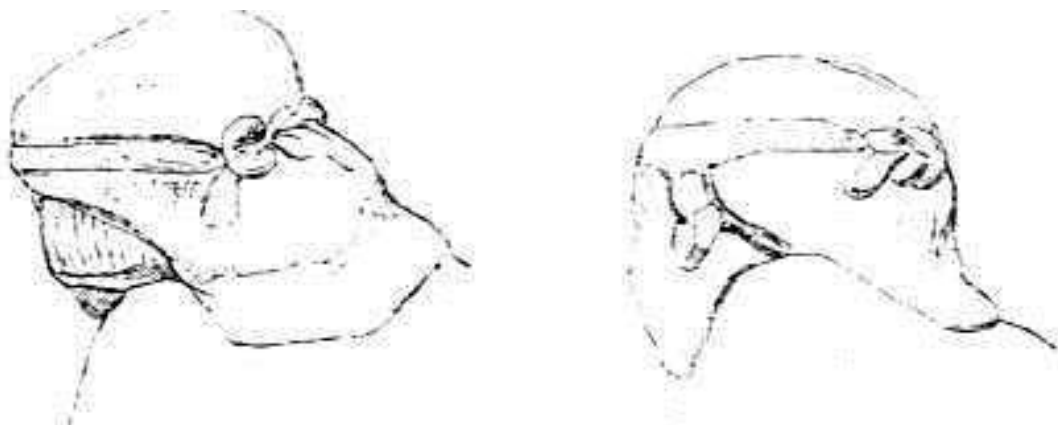


Рис. 196, 197.—Детали головных уборов.

Искренность египетского искусства наглядно проявляется в его обращении со стопой. Винкельман заметил, что ступни у египетских статуй были больше и толще, чем у греческих. Большие пальцы прямые, суставов не видно. Второй палец всегда самый длинный, а мизинец не согнут посередине, а прямой, как остальные. Эти особенности проистекают из привычки египтян ходить босиком по нильской грязи; они очень отчетливо видны на стопах современных феллахов.[\[203\]](#)

Общие характеристики этих работ в раунде повторяются на барельефах мастаб в Гизе и Саккара. Из них мы уже приводили многочисленные иллюстрации; поэтому мы удовлетворимся воспроизведением одной или двух, которые более, чем обычно, бросаются в глаза своими художественными достоинствами.

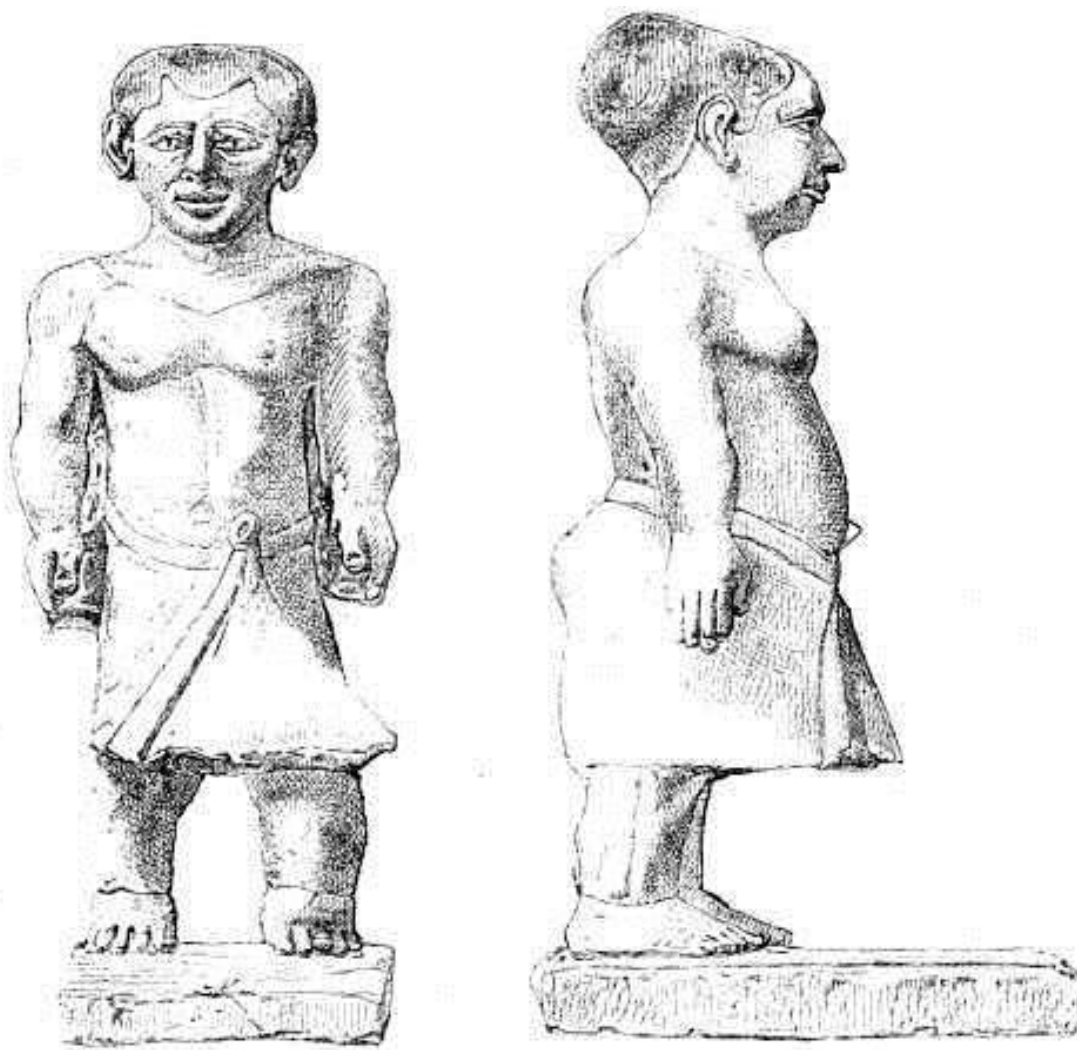


Рис. 198, 199.—Нем-хотеп; известняковая статуя в Булаке.

Скульптур Вади-магхара и деревянных панелей из гробницы Хоси достаточно, чтобы доказать, что рельефная работа в Египте была такой же древней, как и круглая. В мастабасе скульптуры в виде барельефа служили для умножения образов усопшего. Он изображен на стелах, которые занимают главную стену, а также в различных других частях гробницы. Иногда он изображается сидящим перед столом для подношений (рис. 200), иногда стоящим прямо (рис. 57 и 120, т. I.). Но скульптор не ограничился этими двумя мотивами. При подготовке и подаче похоронных даров он нашел множество тем, которым смог придать большее или меньшее развитие в соответствии с имеющимся в его распоряжении пространством.

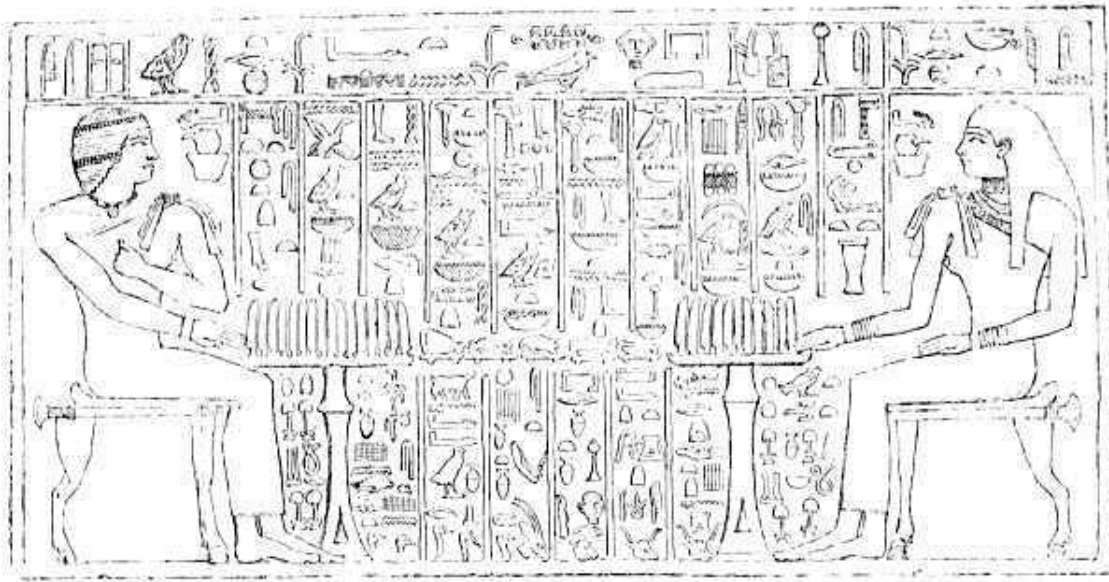


Рис. 200.—Погребальный барельеф; Саккара. Рисунок Бургуэна.

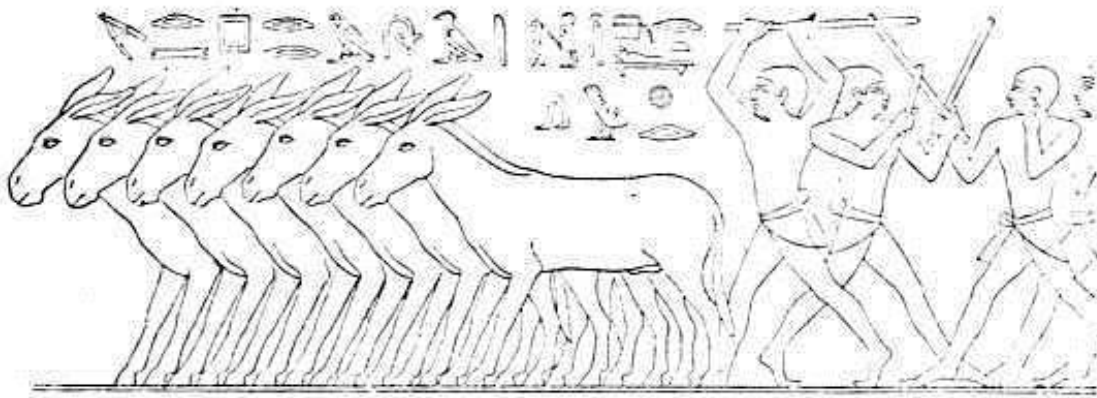


Рис. 201.—Барельеф из гробницы Ти, Саккара.

Даже в самых ранних попытках, дошедших до нас, египетский скульптор демонстрирует полное понимание особенностей домашних животных страны. Люди, привыкшие к тщательному изучению человеческого облика, могли бы легкомысленно отнестись к изображению животных с их более разительными различиями между одним видом и другим. В то время, когда были построены древнейшие из существующих гробниц, осел уже был одомашнен в Египте. Тогда, как и сейчас, он был самым незаменимым из слуг человечества. По всей вероятности, при Хеопсе на улицах Мемфиса было столько же ослов, сколько сейчас в Каире при Тевфике. На стенах мастабас мы видим, как они толпами бегут рысью под окрики и удары палок своих погонщиков (рис. 201), мы видим жеребят с их неуклюжей походкой и длинными наостренными ушами, идущих рядом со своими матерями (рис. 202), последние тяжело нагружены и плетутся еле-еле; погонщики размахивают тяжелыми палками, но гораздо чаще угрожают своим терпеливым животным, чем бьют их. Это все еще привычка тех мальчишек-ослов, которые на Эсбекии наивно предлагают вам "М. осел де Лессепа. Барельеф, на который мы ссылаемся, состоит лишь из небольшого контура, но этот контур настолько точен и полон характера, что мы без труда узнаем египетского осла с его грациозной посадкой головы и легкими, быстрыми и изящными движениями.

Те же художники с такой же точностью изобразили другого спутника человека, а именно египетского быка с глубокими боками, длинным хвостом и длинными рогами. Иногда он лежит на земле, размышляя (рис. 29, том I.); иногда его загоняют между двумя крестьянами, один ведет его на веревке, другой замыкает шествие с палкой, приготовленной на случай любой вспышки своеволия (рис. 203). На другом рельефе мы видим толпу, продвигающуюся по берегу канала, по которому лодка с тремя мужчинами прокладывает путь с помощью шеста и весла. Один пастух идет впереди волов, другой идет позади и подгоняет их голосом и жестами (рис. 204). В другом месте мы находим корову, которую доит сидящий на корточках пастух. Она, кажется, поддается этой операции самым послушным образом в мире, и мы склонны задаться вопросом, зачем нужен второй пастух, который сидит у нее перед носом и держит одну из ее ног обеими руками. Предосторожность, однако, может оказаться не лишней, муха-бычок может ужалить ее при резком движении, и тогда, если бы под рукой не было никого, кто удержал бы ее, молоко, которое уже почти достигло горлышка ведра, могло бы пропасть (рис. 30, том I.).

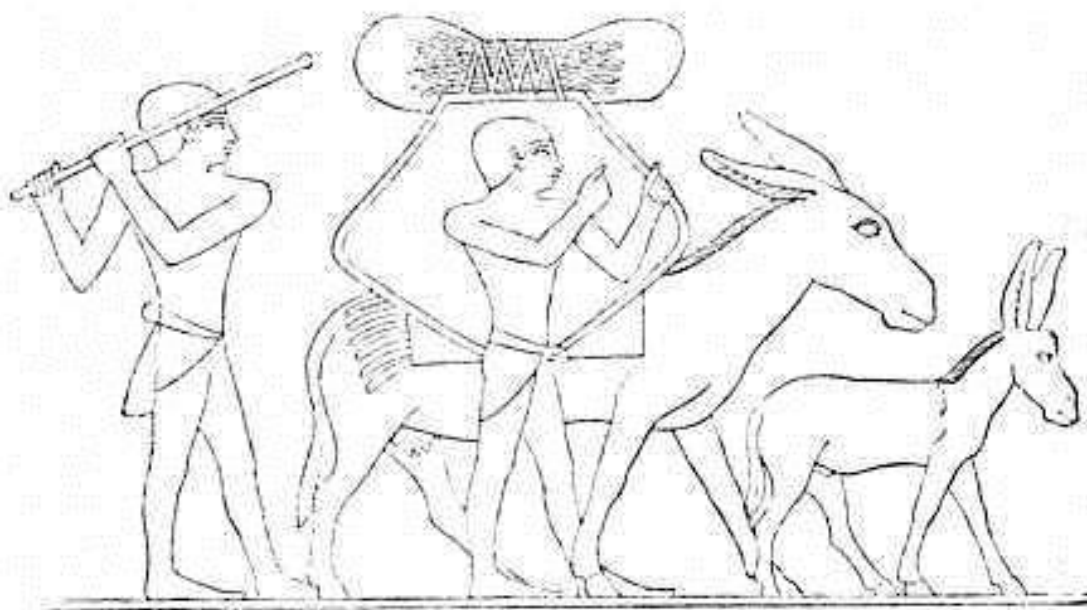


Рис. 202.—Барельеф из гробницы Ти, Саккара.

Тщательно отобрав могильные барельефы, мы могли бы, если бы захотели, представить нашим читателям изображения всей фауны Древнего Египта: льва, гиены, леопарда, шакала, лисицы, волка, горного козла, газели, зайца, дикобраза, крокодила, гиппопотама, различных рыб в Ниле, птиц в болотах, фламинго, ибиса, утки, аиста, журавля и гуся, собаки и кошки, козы и свиньи. Повсюду мы обнаруживаем одинаковую склонность к обобщению отличительных характеристик вида. Эта точность наблюдения была признана каждым знатоком, который занимался этим предметом. "В музее Булака, - говорит месье Габриэль Чармс, - есть ряд нильских гусей, нарисованных с такой точностью, что я видел натуралиста, пораженного их соответствием природе и точностью, с которой они воспроизводят черты расы. Их краски тоже такие же яркие и нетронутые, как в тот день, когда их в последний раз касалась кисть художника".^[204]

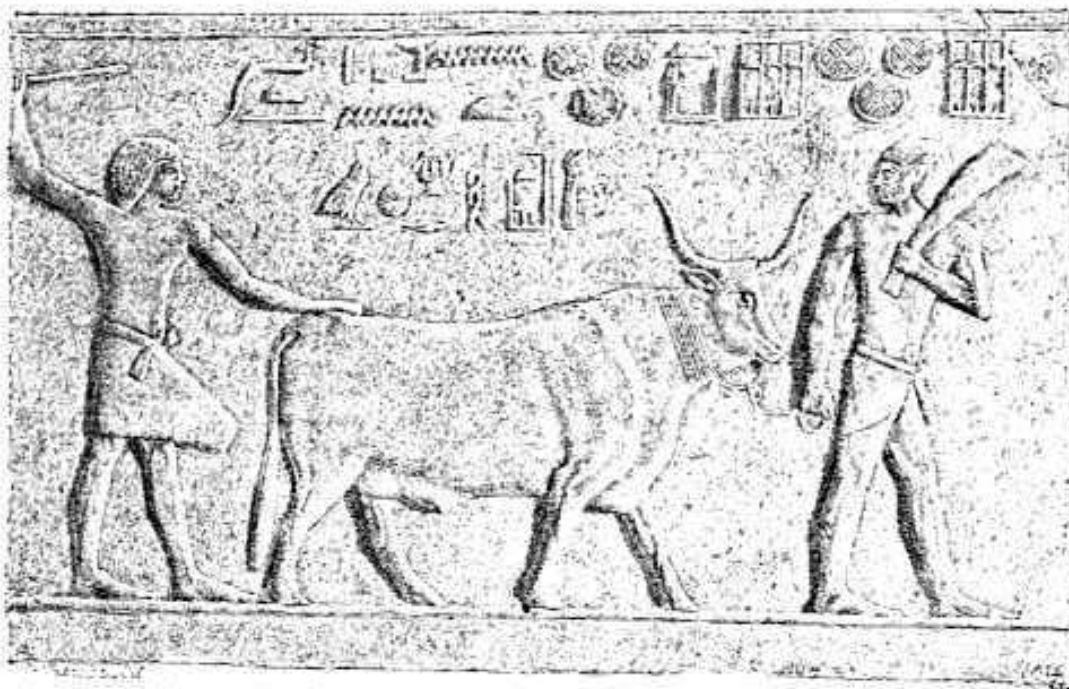


Рис. 203.—Могильный барельеф, Булак.



Рис. 204.—Барельеф из гробницы Ра-ка-поу, Булак.

Все фигуры людей и животных, которым было уделено наше внимание, относятся к области портретной живописи. Художник имитирует формы тех, кто позирует ему, и местных животных; он копирует события повседневной жизни вокруг себя, но его амбиции не идут дальше. Любое искусство - это перевод, интерпретация, и, конечно, у скульпторов мастабас был свой индивидуальный подход к своим моделям. Но они не предпринимали сознательных усилий, чтобы что-то добавить к ним, они не пытались отбирать, придавать одной черте преобладание над другой или комбинировать различные черты в пропорциях, отличных от тех, которые встречаются в обычной жизни, и с помощью таких средств создавать что-то лучшее, чем простое повторение их случайных моделей. Они не пытались ни изобретать, ни созидать.

И все же египтяне, должно быть, начали в этот период придавать своим богам конкретные формы. Принимая во внимание иероглифы, из которых состояла египетская письменность, нам трудно представить себе время, когда имена их божеств не были прикреплены каждое к материальному изображению со своими собственными четко выраженными чертами.

Написать имя бога означало дать его портрет, эскизные очертания которого скульптору требовалось только заполнить, чтобы он был законченным. Следовательно, Египет, должно быть, обладал изображениями своих богов в очень ранние времена, но поскольку их не помещали в гробницы, они исчезли задолго до наших дней, и поэтому мы не можем решить, насколько необходимость в их изготовлении могла стимулировать творческие способности ранних скульпторов. Однако присутствие Большого Сфинкса в Гизе, в котором мы находим одну из тех составных форм, которые так часто повторялись в последующие века, заставляет нас справедливо подозревать, что были созданы многие другие божественные типы, с которыми мы знакомы. Сфинкс доказывает, что первобытные египтяне уже были одержимы манией к колоссальным статуям. Даже фиванские цари никогда не вырезали фигур более огромных, чем та, что охраняет некрополь в Гизе (рис. 157, том I.). Но у Египта были другие боги, кроме этих первых плодов его рефлексивных способностей, чем у тех таинственных существ, которые олицетворяли для него силы, создавшие мир и сохранившие его равновесие. У нее были свои цари, дети солнца, настоящие и видимые божества, которые поддерживали на земле, и особенно в долине Нила, постоянно находящийся под угрозой порядок, установленный их божественными прародителями. До недавнего времени невозможно было с уверенностью сказать, пытались ли египтяне Древней империи запечатлеть в изображениях своих царей национальную веру в их божественное происхождение и почти сверхъестественную силу. Но Мариетта — снова Мариетта — извлекла из колодца в Храме Сфинкса в Гизе девять статуэток Хефрена. Надписи на постаментах этих статуй позволяют нам с уверенностью узнать основателя второй пирамиды.

Большинство из этих фигур были сломаны без возможности восстановления, но две были успешно восстановлены. Один из них, лишь слегка поврежденный, сделан из диорита (рис. 205); другой, в гораздо худшем состоянии, сделан из зеленого базальта (рис. 56, том I.).[205]

Первоначальное различие между этими королевскими статуями и портретами частных лиц прослеживается в использованных материалах. Для подданных даже высокого ранга было достаточно дерева или известняка, но когда требовалось увековечить августейшую особу монарха, использовалось вещество, которое было одновременно тверже и красивее. У египтян не было мрамора, и когда они хотели оказать особую честь своим моделям, они использовали эти вулканические породы, чья мелкозернистость и тусклый блеск оттенков делают их похожими на металл. Медлительность и трудность, с которыми эти плотные породы поддавались инструментам скульптора, увеличивали ценность результата, в то время как их твердость значительно увеличивала шансы на долговечность. Казалось бы, фигуры, которые обретали форму только под инструментами умелых и терпеливых рабочих после многих лет упорного труда, могли противостоять атакам времени или врагов-людей. Взгляните на статую на следующей странице. Она сильно отличается от фигур, которые мы рассматривали, хотя и похожа на них во многих деталях. Как и многие из его подданных, король сидит. Его голова, вместо того чтобы быть обнаженной или покрытой тяжелым париком, украшена королевским головным убором, который со времен Шампольона был известен как *клафт*. [206] Она состоит из широкой льняной ленты, закрывающей верхнюю часть лба, череп и затылок. Волосы смело торчат по обе стороны лица и свисают двумя складчатыми складками на грудь. Подбородок короля не выбрит, как у его подданных. Она украшена, как у бога, длинным и узким пучком волос, который мы называем *бородой Осириса*. На затылке Хефрена, который невидим на нашей иллюстрации, изображен ястреб, символ защиты. Его туловище и ноги обнажены; фактически, его единственной одеждой является *скенти* около пояса. Его левая рука лежит на колене, в правой он держит какой-то стержень. Интересны детали кресла. Подлокотники заканчиваются львиными головами, а ступни - лапами того же животного. По бокам горельефно изображены два растения,

символизирующие верхнюю и нижнюю страны соответственно; они расположены вокруг иероглифа *сам*, означающего союз.



Рис. 205.—Статуя Хефрена. Высота пять футов семь дюймов. Булак. Нарисован Г. Бенедитом.

Другая статуя, которая теперь состоит лишь из головы и туловища, отличается от первой лишь несколькими деталями. Стул без спинки, и, что довольно любопытно, голова

принадлежит мужчине гораздо старше, чем Хефрен на диоритовой статуе. Это различие позволяет с полной уверенностью утверждать, что обе головы были смоделированы непосредственно с натуры.

Таким образом, эти королевские статуи - такие же портреты, как и все остальные, но в их присутствии мы чувствуем, что они больше, чем портреты, что в их индивидуальности есть нечто такое, что не могло бы быть передано фотографией или слепками с натуры, если бы такие процессы были поняты их авторами. Несмотря на грубый материал, исполнение такое же свободное, как и у каменных фигур. Лицо, плечи, грудные мышцы и особенно колени выдают руку, не менее твердую и уверенную, чем те, что резали более мягкие камни. Диоритовый Хефрен превосходит обычные статуи по размеру — поскольку он больше, чем натура, — богатством своего трона, расположением льняного капюшона, придающего такое достоинство голове, наличием бороды, придающей лицу длину и важность. Художник никогда не терял из виду природу; он никогда не забывал, что его делом было изобразить Хефрена, а не Хеопса или Снофру; и все же ему удалось придать своей работе значимость типа. Он сделал его воплощением египетской веры в полубожественную природу их фараонов. Его размерами, позой, выражением и расположением он придал ему определенную идеальность. Мы можем видеть в этих двух статуях, поскольку схожие качества присущи базальтовой фигуре, первую попытку гения египетского искусства уйти от простого реализма и задействовать высшие силы воображения.

В то же время началось господство тех традиционных форм, которым суждено было стать столь деспотическими в Египте. Тип, созданный скульпторами четвертой династии или, возможно, ранее для изображения фараона во всем таинственном достоинстве его положения, был признан удовлетворительным. Спокойное величие этих фигур, выражение их силы в покое и безграничной мощи оставляли желать лучшего настолько, что их принимали там и впоследствии. Проходили столетия, королевская власть снова и снова падала перед внешними врагами и внутренними раздорами, но с каждым восстановлением национальной независимости и национальных правителей старая форма возрождалась. На нем есть варианты; некоторые царские статуи изображают фараона стоящим, другие - сидящим и наделенным атрибутами Осириса, но, говоря в целом, любимой моделью царей и скульпторов, которых они нанимали, была та, которая впервые стала известна нам по статуе того, кому мы обязаны второй пирамидой. Единственные различия между ним и колоссами Аменофиса III. в фивах их можно найти в соответствующих размерах, в их первоначальном состоянии и в деталях их оснащения.

Формы, в которых мысли египтян должны были получить конкретное выражение на протяжении стольких веков, были сформированы их предками из Древней империи. Все более поздние возрождения художественной деятельности состояли в попытках сочинить вариации на эти ранние темы, переделать их с большей или меньшей удачностью в соответствии с модой того времени. Стиль и технические приемы видоизменялись со временем, но типажи, то есть установки и мотивы, используемые для характеристики возраста, умственных способностей и социального положения различных представленных лиц, практически не претерпели изменений.

Этот период целеустремленного и преданного изучения природы также должен был передать более поздним временам его тщательность и мастерство в портретной живописи, а также его реалистическую силу в целом, выражаясь очень современным языком. Египетские художники и скульпторы никогда полностью не утрачивали этих качеств; они всегда полностью осознавали различия в телосложении и физиономии, которые отличали одного человека или один класс от другого; но по мере того, как моделей, созданных прошлым,

становилось все больше, их исполнение становилось более легким и поверхностным, а их обращение к природе - менее прямым и постоянным. Ни искусство Фив, ни искусство Саиса, по-видимому, не создали ничего столь оригинального и выразительного, как две статуи из Мейдума, или *Шейх эль-белед* в Булаке, или *писец* в Лувре.

Мы можем легко понять, какое удивление и восхищение вызвало открытие этой ранней фазы египетского искусства среди археологов. Когда исследование Мемфитского некрополя выявило то, что до того времени было неизвестным миром, Нестор Л'Хоте, один из сподвижников Шампольона, был первым, кто осознал всю его важность. Он не был ученым; он был умным и добросовестным рисовальщиком, и его артистическая натура позволяла ему ценить, даже лучше, чем прославленный основатель египтологии, исключительное очарование искусства, свободного от условностей и рутины. В своих письмах из Египта Шампольон показал, что на него произвели впечатление главным образом величие и благородство фиванских руин; Л'Хоте, с другой стороны, дал волю своему энтузиазму только после того, как мельком увидел одну или две из тех мастаб, которые впоследствии были исследованы Лепсиусом и Мариеттом. Описывая гробницу Менотре, цирюльника одного из первых мемфисских царей, он говорит: "Скульптуры этой гробницы замечательны своей элегантностью и тонкостью исполнения. Их рельеф настолько незначителен, что его можно сравнить с рельефом пятифранковой монеты. Такое непревзойденное мастерство в столь древнем сооружении подтверждает утверждение, что чем выше мы поднимаемся в потоке египетской цивилизации, тем совершеннее становятся ее произведения искусства. Из этого следует, что гений египетского народа, в отличие от гения других рас, родился в состоянии зрелости".[\[207\]](#)

"О египетском искусстве, - говорит он в другом месте, - мы знаем только упадок". Такое утверждение, должно быть, казалось парадоксальным в то время, когда в Туринском музее уже хранилось и выставлялось так много прекрасных статуй фиванских царей. И все же Нестор Л'Хоте был прав, как убедительно доказали открытия, сделанные с тех пор, и этот факт должен служить нашим оправданием для того, чтобы посвятить столь значительную часть нашего изучения египетской скульптуры произведениям Древней империи.

§ 3. Скульптура времен Первой Фиванской империи.

После шестой династии наступает неясный и бесплодный период, продолжительность и общий характер которого до сих пор неизвестны египтологам. Порядок начал восстанавливаться во времена одиннадцатой династии, при Энтефах и Ментутотепах, но памятники, найденные в более древних фиванских гробницах, в крайней степени грубы и неуклюжи, как показала Мариетта.[\[208\]](#) Только при двенадцатой династии, когда весь Египет снова объединился под скипетром Уссурийцев и Аменемхатов, искусство добилось своего возрождения. При этом использовались те же материалы — известняк, дерево и более твердые породы, — но их пропорции были изменены. На рис. [206](#) воспроизведена деревянная статуя, приписываемая этому периоду. Ноги длиннее, туловище гибче, чем у статуи Хефрена и других произведений первых веков.

По сравнению со своими предшественниками другие статуи этого периода будут обладать теми же характеристиками. Утверждалось, что египтяне как раса стали более стройными под воздействием их теплого и сухого климата. Сейчас невозможно решить, какую часть изменений можно справедливо отнести к такой причине, а какую - к революции во вкусе. Даже среди фигур Древней империи можно найти примеры таких стройных пропорций, но

они, безусловно, были в особом почете у скульпторов более поздней эпохи. За исключением этого, различия не очень велики. Отношение то же самое. Посмотрите, например, на статую писца Ментутохотепа из серого песчаника, найденную Мариеттом в Карнаке и отнесенную им к этой эпохе. Как своей позой, так и жировыми складками, пересекающими переднюю часть туловища, он напоминает нам фигуры писцов, оставленных нам Древней империей. Появляются и более благородные типы. В Лувре есть статуя из красного гранита, изображающая Себек-хотепа тринадцатой династии (рис. 207). Он сидит в той же позе, в том же головном уборе и в том же костюме, что и Хефрен из Булака. Однако есть одно отличие: его лоб украшен уреем, символом царского достоинства, которого нет у Хефрена.^[209] Размеры тоже отличаются. Мы не знаем, создавала ли Древняя империя колоссальные статуи своих королей или нет, но этот Себек-хотеп настолько превосходит ростом человечество, что делает его достойным этого названия.

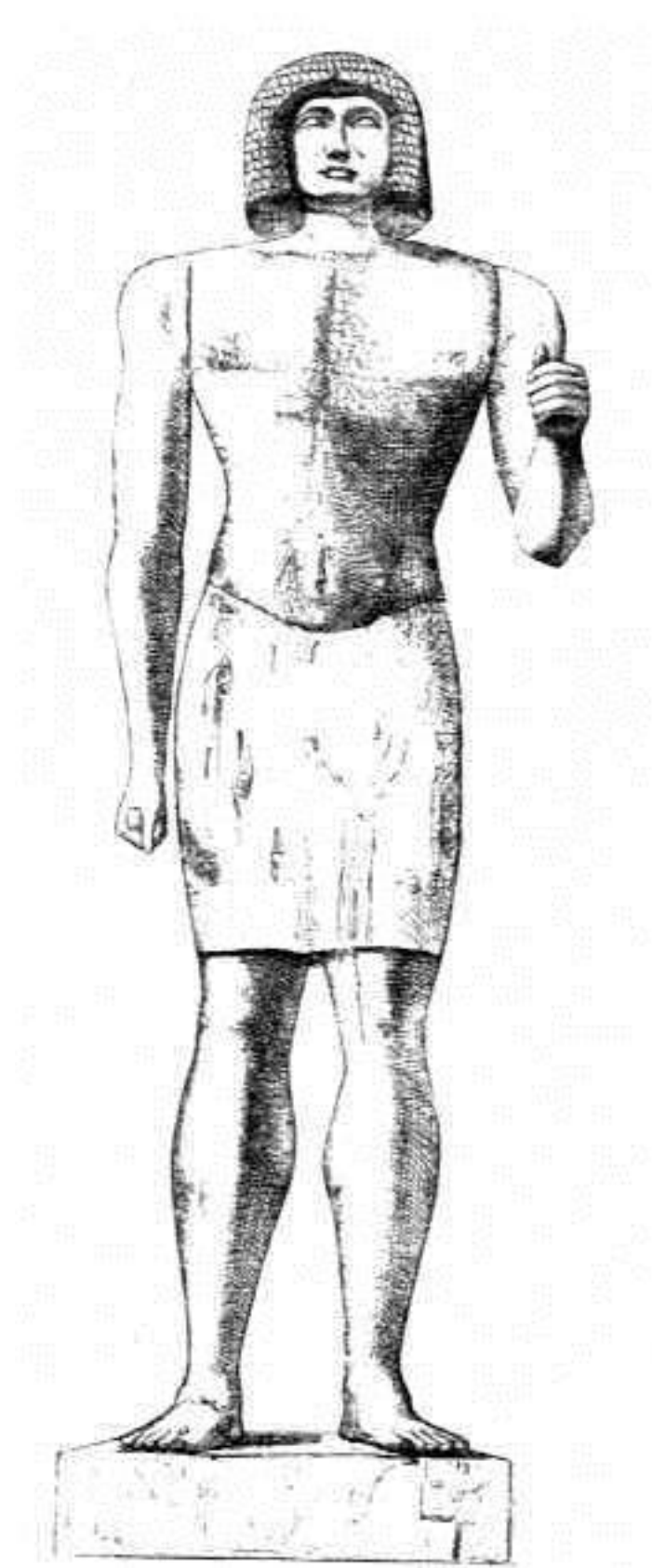


Рис. 206.—Деревянная статуя, Булак. Рисунок Бенедит.

В Лувре есть еще один памятник, дающий высокое представление о вкусе скульпторов того периода, мы имеем в виду сфинкса из красного гранита (рис. 41, том I.), который был

последовательно присвоен одному из царей-пастухов и фиванскому фараону девятнадцатой династии: на нем можно найти овалы обоих. Как и многие другие предметы из Таниса, этот сфинкс, должно быть, принадлежит фараону тринадцатой династии. Это ясно показал Де Руже.^[210] Танис, по-видимому, был излюбленной резиденцией этих принцев, и в нем найдено большинство их статуй. Нога из черного гранита, которая сейчас находится в Берлинском музее, считается шедевром этих веков. Это все, что осталось от колоссальной статуи Усуртезена.^[211]

По словам Мариетты, многие из тех прекрасных статуй в Туринском музее, которые носят имена принцев, принадлежащих к восемнадцатой династии, Аменхотепа и Тутмеса, должно быть, были сделаны по заказу принцев двенадцатой и тринадцатой династий. В более поздние годы они были присвоены, по моде, хорошо известной в Египте, фараонами Второй Фиванской империи, которые заменили их картуши на те, что были у первоначальных владельцев. Более чем на одной из статуй до сих пор можно проследить следы этой операции, а в других случаях узурпацию можно предугадать, внимательно изучив стиль и качество изготовления.^[212]

Именно в руинах того же города Мариетт обнаружил группу ныне известных останков, в которых он сам, Де Руже, Деверия и другие узнали работы, выполненные египетскими художниками для царей-пастухов. Эти работы имеют индивидуальный характер, который присущ им самим.^[213] Они сильно отличаются от обычного типа египетских статуй и, должно быть, сохранили черты тех иностранных захватчиков, память о которых так долго вызывала отвращение в Египте. Это предположение основано на предполагаемой идентичности Таниса с Аварисом, укрепленным местом, которое составляло центр власти гиксосов на протяжении стольких поколений.



Рис. 207.—Себек-хотеп III. Колоссальная статуя из красного гранита. Высота девять футов. Лувр. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

Подтверждением этой теории является наличие овала с именем Апеи, одного из царей-пастухов, на плече сфинкса из Таниса. Внешний вид этого сфинкса, а также черты и костюмы некоторых фигур, обнаруженных на том же месте и рассеянных по музеям Европы, как говорят, имеют много общего с этническими особенностями сирийского племени, населявшего Средний и Нижний Египет. Однако М. Масперо, который недавно уделил новое внимание этим любопытным памятникам, склонен сомневаться в справедливости этого вывода. Положение картуша Апеи наводит на мысль, что это может быть связано с одной из тех узурпаций, о которых мы упоминали. Поэтому в настоящее время, возможно, было бы лучше отнести эти памятники просто к танитовым останкам. Танис, как и некоторые другие египетские города, имел свой собственный стиль, но у нас нет знаний, необходимых для определения его происхождения. Мы удовлетворимся описанием его наиболее важных работ и привлечением внимания к их замечательной оригинальности.

Наиболее важным и лучше всего сохранившимся из всех этих памятников является сфинкс из черного гранита, который был извлечен в фрагментарном состоянии из руин главного храма в Танисе (рис. 208). В то же время были найдены еще три, но они были в еще худшем состоянии сохранности. Передняя часть одного из них изображена на соседней гравюре на дереве.

"Существует огромная пропасть, - говорит Мариетт, - между энергичной мощью, отличающей голову этого сфинкса, и спокойным величием, которым наделено большинство этих колоссов. Лицо круглое и суровое, глаза маленькие, нос плоский, рот надменно-презрительный. Густая львиная грива обрамляет лицо и придает ему энергичное выражение. Несомненно, что работа, лежащая перед нами, принадлежит рукам египетского художника, и, с другой стороны, в жилах его натурщика не текла египетская кровь".[214]

Группа из двух фигур на общем основании, которая является столь заметным объектом в гипсосской камере в Булаке, по-видимому, имела аналогичное происхождение. Мы приводим вид его спереди и сбоку (рис. 210 и 211) и заимствуем следующее описание у Мариетты.[215]

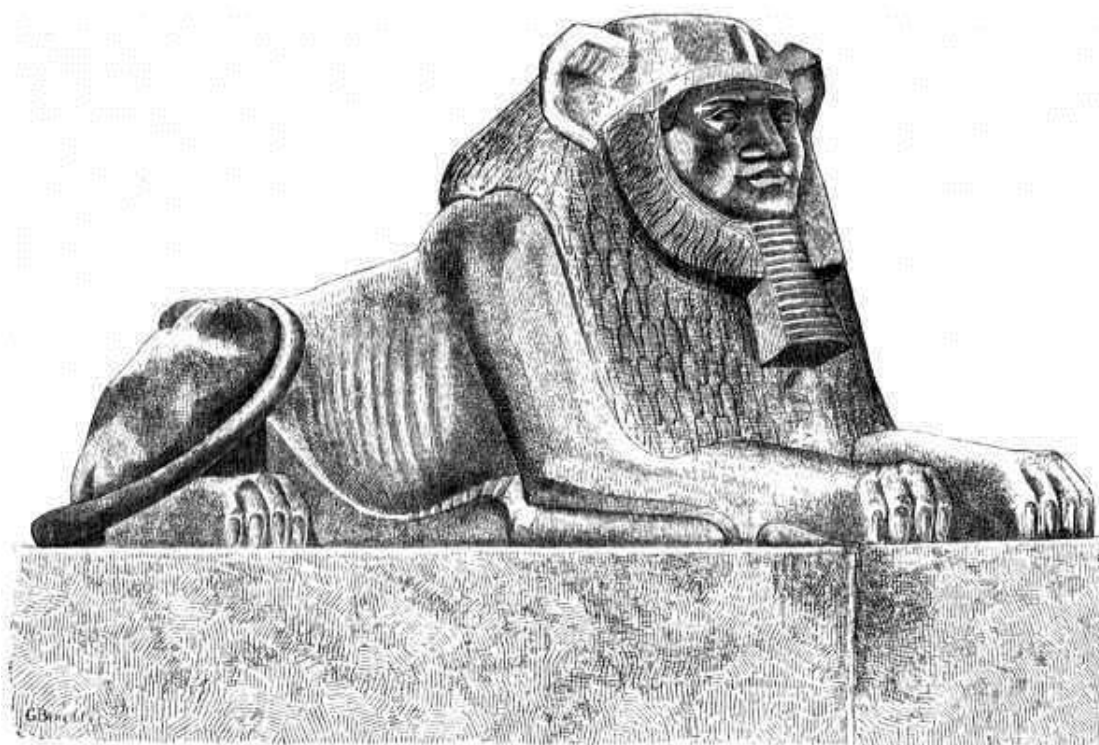


Рис. 208. Сфинкс из черного гранита; из Таниса. Рисунок Г. Бенедита.

"Огромные парики до самого низа, уложенные в густые косы, покрывают головы двух фигур. Их жесткие и резко выраженные черты (к сожалению, сильно изломанные) имеют большое сходство с чертами сфинксов с львиной гривой. Верхняя губа выбрита, но щеки и подбородок покрыты длинными волнистыми бородами. Каждый из них держит на вытянутых руках хитроумную композицию из рыб, водоплавающих птиц и цветов лотоса.

Ни один памятник не может быть отнесен с большей уверенностью, чем этот, к смутному периоду, когда Пастухи были хозяевами Египта. Трудно определить его точное значение. Несмотря на увечья, которые не позволяют нам установить, был ли у них на лбу *урей*, не подлежит сомнению, что оригиналами двух статуй были цари. По прошествии лет Псусеннес наложил на группу свой картуш, чего, несомненно, он никогда бы не сделал, если бы считал, что она представляет двух частных лиц. Но кем могли быть эти два короля, которые были таким образом связаны в одном действии и, следовательно, должны были быть современниками?"



Рис. 209.—Голова и плечи танитового сфинкса из черного гранита. Рисунок Г. Бенедита.

Это объяснение, по-видимому, влечет за собой определенные серьезные возражения. Во-первых, не так уж необходимо, как, по-видимому, считает Мариетта, чтобы мы верили, что они короли. Подобные объекты — рыбы, водные цветы и птицы — таким же образом сгруппированы в произведениях, которые, насколько нам известно, не происходят из танизма и не восходят к господству Пастухов. Их внешний вид указывает на подношение Нилу, и мы можем легко понять, как Псусеннес заявил о достоинстве подношения, написав на нем свое имя, даже несмотря на то, что он не был настоящим жертвователем.

Мариетт без колебаний относит к той же серии фигуру, обнаруженную в Фаюме, на месте города, который греки называли Крокодилополем (рис. 212). Он описывает это так:—[216]

"Верхняя часть разбитой колоссальной статуи, изображающей короля, стоящего прямо. Надписи нет.

"Общая форма головы, высокие скулы, толстые губы, волнистая борода, закрывающая нижнюю часть щек, причудливый парик с тяжелыми локонами - все это заслуживает

внимания; они придают лицу своеобразное и даже неповторимое выражение. Следует также обратить внимание на любопытные украшения, которые лежат на груди. Король покрыт шкурами пантер; головы двух из этих животных виднеются у него на плечах.



Рис. 210. — Группа из Таниса; серый песчаник. Нарисовано Бургуаном.



Рис. 211.—Вид сбоку той же группы. Нарисовано Бургуаном.

"Происхождение этой статуи, найденной в Мит-фаресе в Фаюме, не вызывает сомнений. Цари, украсившие храм в Танисе прекрасными сфинксами и группами рыбаков, которые я нашел среди его руин, должно быть, также перевезли мощные фрагменты, которые мы видим перед нашими глазами, на другой конец Египта".

Наконец, Девериа и Де Руже предположили, что работу той же школы следует распознать во фрагменте статуэтки из зеленого базальта, которая принадлежит Лувру и изображена на странице 237.^[217] Они указывают на сходство характеристик и расы. Лицо статуэтки из Лувра имеет свирепое выражение, мало чем отличающееся от танитских памятников, в то время как работа выполнена чисто египетски и высочайшего качества; особенно характерна гибкость тела, которая является одним из наиболее постоянных качеств в изделиях первой Фиванской империи. Изображенный король носит *клафт* с *уреем* спереди; его *схенти* украшены изящными складками, а за пояс заткнут кинжал с рукоятью, вырезанной в форме головы ястреба. Подставка с обратной стороны, к сожалению, осталась без обычной надписи, и у нас нет никаких средств установить возраст фрагмента, кроме стиля, мастерства изготовления и очень своеобразной физиономии. Девериа предполагает, что в

нем сохранились черты одного из королей-пастухов, некоторые изображения которого, как думал Мариетт, он обнаружил в Танисе и Фаюме.[218]



Рис. 212.—Верхняя часть королевской статуи. Серый гранит. Булак. Рисунок Г. Бенедита.

Нельзя отрицать, что есть много поразительных черт сходства между различными работами, которые мы здесь собрали вместе. Мариетт придавал большое значение тому, что он считал одним из своих самых важных открытий. Вот его определение типа, который египетский художник поставил перед собой задачу воспроизвести со своей обычной точностью: "Глаза маленькие, нос сильный, изогнутый и плоский на конце, щеки большие и костлявые, а рот примечателен тем, как опущены его кончики. Лицо в целом гармонирует с резкостью отдельных его черт, а спутанные волосы, в которых, кажется, утопает голова, подчеркивают необычность ее внешнего вида".[219]



Рис. 213.— Фрагментарная статуэтка короля; высота семь дюймов. Рисунок Сент-Эльма Готье.

И Мариетт, и Эберс заявляют, что этот тип сохранился до наших дней с поразительной стойкостью. В том самом районе, где власть пастухов была наибольшей, по соседству с озером Мензале, которое почти омывает развалины Таниса, бедные и полудикие рыбаки, составляющие население района, обладают резко выраженными чертами, которые так легко отличить от более округлых и мягких физиономий истинных египетских феллахов. Ахмес, должно быть, удовлетворился изгнанием вождей только тех семитских племен, которые населяли этот регион на протяжении стольких веков. Основная масса народа, должно быть, была слишком сильно привязана к плодородным землям, на которых они жили, чтобы отказаться от повиновения завоевателю, и в более поздние времена, возможно, произошло не одно переселение, подобное переселению евреев, чтобы возродить арабские и сирийские черты расы.[\[220\]](#)

Что бы мы ни думали об этих догадках и утверждениях, скульпторы Первой Фиванской империи и периода Гиксосов подхватили и продолжили традиции Древней империи. Процессы те же, за исключением того, что в некоторых деталях они улучшены. Чаще используются более твердые породы, такие как гранит, базальт и диорит, и положено начало искусству огранки драгоценных камней.

Даже барельеф содержит темы, которые были популярны в первые годы монархии. Мы уже проиллюстрировали две стелы этого периода (рис. [86](#) и [164](#), т. I.). Во втором, и особенно в

женщине, можно заметить те удлиненные пропорции, которые характеризуют скульптуру первых фиванских династий. Помимо стел, которые в основном происходят из Абидоса, у нас есть несколько барельефов, которые можно отнести к этой эпохе. Мастабы с их скульптурными стенами больше не строились, и самые интересные гипогеи срединной империи, гипогеи Бени-Хассана, были украшены только картинами. В погребальных гротах Эль-Берче есть барельефы, датируемые двенадцатой династией, и качество их изготовления можно увидеть на нашем рис. 43, том II. Стиль менее свободный и более традиционный, чем у мастаб. Люди, которые тянут канаты, и те, кто марширует перед ними, - все они являются точными повторениями друг друга, производя очень однообразный эффект. Картины Бени-Хассана, более свободные и разнообразные, в большей степени выдерживают сравнение с украшениями мастаб. Однако даже в них мы находим слишком много обобщений. За исключением нескольких случаев, наблюдается менее истинное и искреннее чувство природы и отсутствие тех живописных мотивов и движений, пойманных, так сказать, на лету художником, который, кажется, забавляется тем, что он видит, и получает удовольствие от воспроизведения этого, которых так много в мастабах.

§ 4. Скульптура времен Второй Фиванской империи.

Раскопки в Танисе помогли нам понять многие вещи, о которых наша информация была и остается очень несовершенной. Мы больше не обязаны принимать на веру рассказ Манефона о вторжении Пастухов. В своем желании хотя бы словесно отомстить завоевателям своей страны историк, по-видимому, сильно преувеличил их злодеяния. Теперь мы знаем не только то, что местные принцы продолжали править в Верхнем Египте, но и то, что пришельцы переняли в Дельте манеры и обычаи своих египетских подданных. Насколько мы можем судить, не было ни разрушений монументальных зданий, ни разрывов с национальными традициями. Таким образом, искусство трех великих фиванских династий, от Ахмеса до последнего из Рамсесов, кажется продолжением искусства Усуртесенов и Себекхотепов. Нет заметных различий в их стилях или в их процессах, но, как и в их архитектуре, их произведения искусства в целом демонстрируют экстраординарное развитие, развитие, которое соответствует великому и внезапному увеличению мощи и богатства страны. Воинственные цари, сделавшие себя хозяевами Эфиопии и Западной Азии, стремились к колоссальному. Их здания достигали доселе неизвестных размеров, и хотя обширные пространства стен давали большие возможности скульптору, они требовали от него усилий по изобретению и обустройству, к которым он ранее был незнаком. Эти огромные поверхности должны были быть заполнены историческими сценами, сражениями, победами и триумфальными шествиями, религиозными сценами, картинами почтения и обожания. Человеческая фигура в ее естественном размере больше не была пропорциональна этим огромным сооружениям. Для того чтобы получить изображения царя, которые должны были соответствовать размаху и великолепию колоннад и обелисков, небольшого превышения реального роста человеческих существ, которое удовлетворяло скульпторов Древней империи, было уже недостаточно. Были ли они вырезаны, как в Ипсамбуле, из склона горы или, как в Фивах, Мемфисе и Танисе, из гигантского монолита, их пропорции были намного выше человеческих. Иногда смертные, часто посещавшие храмы, достигали почти до колен, но чаще им не удавалось дотянуться до лодыжек. У Новой империи была мания к этим колоссальным фигурам. Она разбросала их по всей стране, но в Фивах они собраны более густо, чем где-либо еще. В непосредственной близости от двух сидящих статуй Аменофиса III ученые из Французской комиссии обнаружили останки еще пятнадцати колоссов.[221]

На правом берегу их было по меньшей мере столько же. На аллее, ведущей через четыре южных пилона в Карнаке, те же исследователи обнаружили двенадцать колоссальных монолитов, каждый высотой почти тридцать пять футов, но все они были сильно изуродованы, а о существовании других они узнали по фрагментам, разбросанным по земле. Всего они насчитали восемнадцать на этой южной стороне здания.[\[222\]](#)

Подобные каменные гиганты населяли другие религиозные или политические столицы Египта — Абидос, Мемфис, Танис, Саис и др. Однако самыми крупными из всех являются колоссы в Ипсамбуле, представляющие Рамзеса II. Их высота составляет около семидесяти футов. Среди тех, что вырезаны из одного огромного блока, привезенного из Сиены или откуда-либо еще, наиболее известны работы Аменофиса III. в Фивах. Их высота без пьедестала составляет пятьдесят два фута. Но статуя Рамзеса II, стоявшая во втором дворе Рамессеума, должна была быть более пятидесяти шести футов в высоту, как мы можем подсчитать по сохранившимся фрагментам. Голова сильно изуродована, но длина ступни превышает тринадцать футов.[\[223\]](#)

Эти статуи обычно сидели в позе, которую мы уже описывали, говоря о Хефрене и Себек-хотепе. Некоторые, однако, стояли, как, например, колоссальная фигура Рамсеса, стоявшая перед храмом Птаха в Мемфисе. Эта фигура высотой около сорока четырех футов высечена из цельного блока очень тонкого и твердого известняка. Он расположен лицевой стороной вниз, в окружении пальм, в углублении почвы недалеко от деревни Митрахинех. В этом месте он покрыт ежегодным затоплением. Англичане, которым он принадлежит, до сих пор не смогли завладеть им из-за трудностей транспортировки, и все же это одно из самых бережных творений девятнадцатой династии. Головка полна индивидуальности, а ее исполнение превосходно.



МУЗЕЙ КОРОЛЕВЫ Тайи

БУЛАК

Ж. Бургон дель. Имп. Ч. Шардон Рамус, доктор медицинских наук

Несмотря на свой вкус к этим колоссальным фигурам, египетские скульпторы того периода соперничали со своими предшественниками в мастерстве и искренности, с которыми они передавали индивидуальность своего натурщика. Возможно, не их религиозные убеждения заставили их предпринять эти усилия. Готовность, с которой сменявшие друг друга цари присваивали себе статуи своих предков, просто помещая на них свои овалы, доказывала, что идеи, которые отцы египетской расы вкладывали в свои изваяния, утратили свою силу. Изображения, поступавшие на службу новому королю простым изменением надписи, были не более чем памятниками его гордости, призванными передать его имя и славу будущим поколениям. Ранний вкус, однако, не угас. Когда скульптору поручали изобразить одного из тех царей, которые сделали Египет великим, или одну из цариц, которые часто были связаны с суверенной властью, он прилагал те же усилия, что и в ранней империи, чтобы создать точную копию своей августейшей модели.

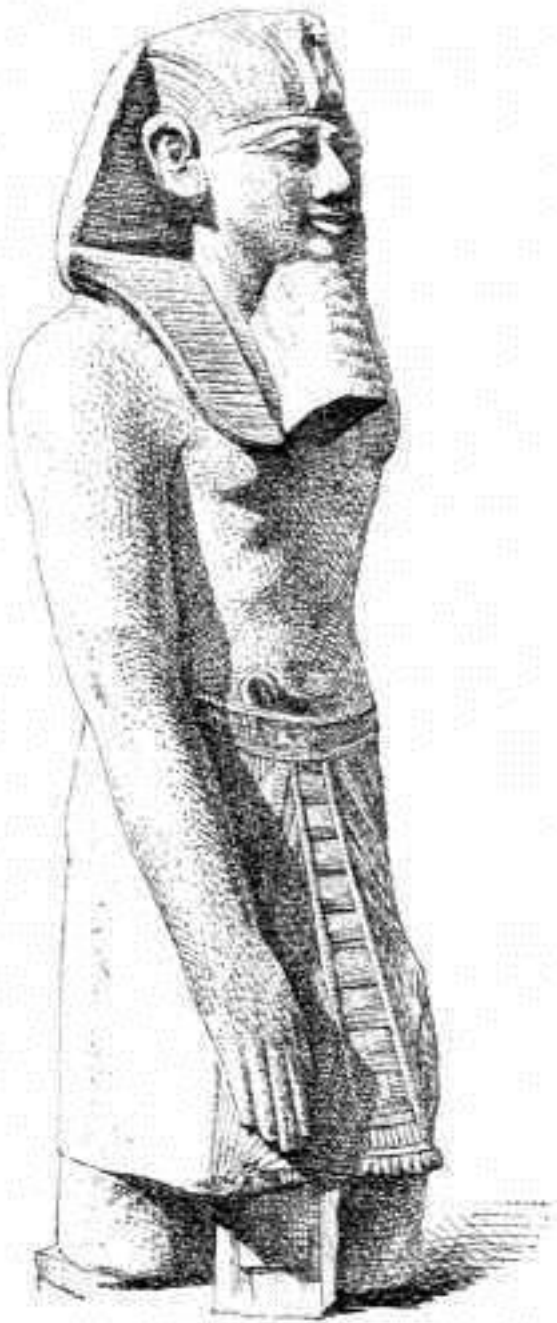


Рис. 214.—Тутмес III. Булак. Гранит.

Среди памятников верный портретная что этот период оставил нам в наследство статуи Thothmes раздел III. бросаются в глаза. Черты этого принца можно узнать на стоящей фигуре в Булаке (рис. 214), но они гораздо более отчетливо видны на голове, которая была найдена в Карнаке и сейчас находится в Британском музее (рис. 215). Раньше он принадлежал колоссальной статуе, воздвигнутой этим принцем в части храма, построенного им самим. Черты лица никоим образом не кажутся египетскими. Форма носа, приподнятые уголки глаз, изгибы губ и общие контуры лица - все это наводит на мысль об армянской крови.^[224] Другие считали, что на нем видны следы негритянского происхождения. В названной статуе эти характеристики менее бросаются в глаза, потому что ее исполнение в целом менее тщательное и виртуозное. Такую же физиономию можно найти у порфирового сфинкса, принадлежащего к коллекции Булака.^[225]

Существует сильный контраст между чертами лица Тутмоса и Аменофиса III. основатель Луксора. Об этом мы можем судить по голове, сохранившейся не хуже головы Тутмоса, которая была найдена за одной из статуй Аменофиса в Гурне. Она также находится в Британском музее. Лицо удлиненное и тонко очерченное, с выражением и общим обликом, которые мы должны были бы назвать *утонченными*; нос длинный и тонкий; подбородок хорошо очерчен и имеет смелые очертания.[226]

Вынужденные провести черту, мы воспроизвели этот рисунок не где-нибудь, а на рисунке XI. мы приводим женскую голову, обнаруженную Мариеттой в Карнаке и, как полагают, принадлежащую Тайе, царице Аменофиса III. Независимо от того, правильно назван этот колоссальный фрагмент или нет, он является одним из шедевров египетской скульптуры.[227]

Мариетт перечисляет различные причины полагать, что Тайя не была ни царской, ни даже египетской крови. Она могла быть азиаткой; империя ее мужа простиралась до Месопотамии. Этот момент не имеет большого значения, но, как говорит М. Чармс, "когда мы в восхищении останавливаемся перед головой Тайи в Булаке, мы чувствуем, что бессознательно движимы ее очарованием ... создать целую историю, исторический роман, центром и источником вдохновения которого является ее загадочная личность, и представить ее главным автором этих религиозных трагедий, которые потрясли ее эпоху и оставили жгучий след, который до сих пор не исчез".[228]

М. Чармс здесь ссылается на изменения, произошедшие с Аменофисом IV. хотел внедрить в национальную религию, когда попытался уничтожить имя и изображения Амона и заменить их именами солнечного бога, который был представлен символом, ранее не встречавшимся на памятниках (рис. 2). Если гипотезы Мариетты не будут опровергнуты более поздними открытиями, мы можем допустить, что Тайя была матерью Аменофиса IV, и, по всей вероятности, именно ее влиянию было обусловлено отрицание и преследование ее сыном великого фиванского божества. Однако в настоящее время нас интересуют черты Аменофиса. Они были верно переданы нам художниками, работающими в Телль-эль-Амарне.[229] С помощью этих барельефов статуэтка из желтого стеатита, находящаяся сейчас в Лувре (рис. 216), была распознана как портрет этого фараона. Его качество изготовления очень тонкое.



Рис. 215.—Тутмос III. Британский музей. Красный гранит. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Некоторые полагают, что на этих барельефах и статуэтке из Лувра можно найти "черты лица и своеобразные формы груди и живота, по которым отличают евнухов".^[230] С другой стороны, мы знаем, что Аменофис IV, будучи еще очень молодым, женился на царице Новертиуте и что у него от нее было семь дочерей. "Следовательно, вполне вероятно, что если несчастье, о котором идет речь, действительно постигло его, то это было во время войн, которые Аменофис III вел против негритянских рас юга". В любом случае, Аменофис IV не имел никакого сходства ни с одним из длинной вереницы принцев, портреты которых дошли до нас, от ранних династий Древней империи до римского завоевания. Лепсиус посвящает серию табличек иконографии египетских царей, и среди них мы не находим ничего, что могло бы сравниться с почти фантастической личностью Аменофиса, с его низким, неинтеллектуальным лбом, отвислыми щеками, женственными очертаниями и общим выражением мрачности и меланхолии. Точность, с которой воспроизведены все эти неприятные черты, необычайна и может быть объяснена только существованием традиции, настолько прочно установившейся, что никому и в голову не приходило нарушать ее, даже когда речь шла о портрете полубожественного монарха.

Есть и другие работы, относящиеся к этому периоду, которые демонстрируют то же стремление к истине любой ценой. В качестве примера можно привести один из серии барельефов, обнаруженных Мариеттой в храме Дайр-эль-Бахари. Предметом этих рельефов является экспедиция, предпринятая регентом Хатасу против страны Пунт.^[231]



Рис. 216.—Статуэтка Аменофиса IV. Высота двадцать дюймов. Лувр. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

На самой любопытной из этих скульптур вождь дикарей выступает вперед как проситель. Его жена идет позади него. Ее волосы тщательно уложены и заплетены сзади в толстый хвост; на шее ожерелье из крупных дисков. Ее платье представляет собой длинную желтую сорочку без рукавов, достоящую до середины ног. Черты ее лица достаточно правильные, но скорее мужественные, чем женственные, а все остальное в ее облике отталкивает. Ее руки, ноги и грудь набиты жиром, в то время как ее фигура выступает так далеко назад, что создает уродство, над которым художница размышляла со странным самодовольством ". Ноги, насколько позволяет видеть сорочка, настолько большие, что наводят на мысль о начинающейся слоновости. Египетского художника, без сомнения, побудил остановиться на

таком уродстве поучительный контраст, который оно представляло с культурной красотой его собственной расы.[232]

Каким бы реалистом он ни был, когда решил взяться за это дело, египетский скульптор достиг, однако, высокой степени изящества и чистоты, особенно в изображении исторических и религиозных сцен. Когда у него не было исключительного уродства Аменофиса IV. чтобы справиться с этим, он придал персонажам на своих барельефах выражение серьезной серьезности и благородства, которое не может не произвести впечатления на величайшего любителя греческих моделей. Он больше не довольствовался искренним подражанием тому, что видел, подобно художникам Ранней Империи; его усилия были направлены на придание вечных форм этим сверхчеловеческим существам, египетским богам и египетским царям, с их сыновьями и любимцами, которые жили в ежечасном общении с ними. У египетского искусства наконец-то появился идеал, который оно никогда не реализовывало с таким успехом, как в некоторых барельефах этой эпохи.

Мариетт цитирует в качестве одного из самых известных произведений египетского резца барельеф в Гебель-Силсилесе, изображающий богиню, кормящую Гора собственной грудью. "Дизайн этой композиции примечателен своей чистотой, - говорит он, - и вся картина дышит неким мягким спокойствием, которое одновременно очаровывает и удивляет современного ценителя".[233]

Мы не воспроизвели эту работу, но представление о ее стиле и композиции можно составить по барельефу времен Рамсеса II, который мы взяли из памятников Бейт-эль-Вали (рис. 255, том I.). Тема та же. Сцена поклонения, снятая с пирса в Фивах (рис. 176, том I.), и, более того, прекрасный барельеф, на котором Аменофис III. отдает дань уважения Амену, которому он представлен Фре, также можно сравнить с работой в Gebel-Silsilis. Движения свободны и элегантны, и ничто не может быть более выразительным, чем жесты двух божеств, чем поза, одновременно гордая и почтительная, коленопреклоненного принца. Вся сцена проникнута искренним и благодарным благочестием (рис. 33, том I.).

Мы находим ту же тему, с некоторыми небольшими вариациями, в барельефе в Абидосе, приведенном на странице 390, том I. Скульптуры в храме, которыми Сети I украсил этот город, можно считать шедеврами египетского искусства в их собственном жанре. Их твердое и трезвое исполнение, а также суровая простота их концепции хорошо показаны на нашей третьей пластинке. Эта королевская фигура, которую мы были вынуждены отделить от остальных, чтобы придать ей достаточно большой масштаб, является частью композиции, которая была так описана месье Шарлем Бланком: "Сидя на круглом основании колонны, мы рассматривали самые благородные барельефы в мире. Сети присутствовал в своем собственном храме. Его благородная голова, одновременно человеческая и героическая, мягкая и гордая, выступала из стены и, казалось, смотрела на нас с нежной улыбкой. Блуждающий луч солнечного света проникал в храм и, падая на мягкую рельефность скульптурных фигур, придавал им рельефность и оживление, которые были почти призрачными. Процессия молодых девушек, чьи изящные формы скрыты только их целомудрием, приближается к герою настолько свободно, насколько позволяет уважение.... Их красота привлекает нас, в то время как достоинство запрещает приближаться. Сцена живет перед нами, и все же камень лишь слегка поцарапан резцом и отбрасывает едва заметную тень. Но тонкость изготовления сочетается с такой энергией дизайна и такой истинной искренностью чувств, что эти молодые женщины, представляющие провинции Египта, кажется, живут и дышат перед нами".[234]

Те же качества, хотя и в меньшем совершенстве, присутствуют в тех барельефах, которые увековечивают завоевания и военные подвиги великих фиванских фараонов на пилонах и внешних поверхностях стен храма. Охватываемое пространство больше, сцена должна быть представлена сложнее, чем в религиозных картинах, в которых, как правило, задействовано очень мало действующих лиц. Художник больше не работает для узкой аудитории богов, королей и священников. Его постановки адресованы широким слоям населения, и поэтому он пытается ослепить и удивить толпу, а не угодить более привередливым вкусам ее общественных лидеров. Его исполнение более быстрое и менее продуманное, как можно видеть на наших иллюстрациях, взятых из батальных сцен Карнака, Луксора, Рамессеума и Мединет-Абу (рис. 13, 85, 173, 174, 253 и 254, том I.). В каждой из этих сцен есть центральная фигура, к которой сразу привлекается наше внимание. Это собственность короля, и она намного больше, чем у его подданных и врагов.

Иногда он идет пешком, его угрожающая булава поднята над головами его пленников, которые преклоняют перед ним колени и поднимают руки в мольбе, как на прекрасном барельефе в Карнаке (рис. 85, том I.); чаще он изображен стоящим в своей колеснице и господствующим над суетой вокруг, подобно полубогу, гонящему перед собой охваченную паникой толпу с мечом в руке или готовящимся отрубить голову какому-нибудь враждебному вождю, расслабленные члены которого, кажется, уже ощутили смертельный удар (рис. 13, Т. I.). В другом месте мы видим, как он натягивает лук и пускает стрелы в бегущих варваров (рис. 174, Т. I.). "Мы никогда не могли смотреть на эту прекрасную фигуру без нового восхищения, - говорят авторы *Описания*, - это египетский Аполлон Бельведерский". [235] Снова мы видим царя, возвращающегося победителем со своих войн, длинные ряды пленников маршируют позади и перед ним, их руки связаны за спиной и привязаны веревкой к колеснице завоевателя. Лошади, которые в батальных сценах, как мы видели, встают на дыбы и топчут мертвых и умирающих под своими ногами, продвигаются спокойно и под контролем натянутых поводьев, и их грациозная походка наводит на мысль, что они тоже разделяют всеобщее удовлетворение, которое следует за благополучно закончившейся войной.

На всех этих рельефах главная фигура - принц - свободна и смела по замыслу, полна гордости и достоинства. Эти характеристики также присутствуют в некоторых второстепенных фигурах, таких как солдаты врага, которые все еще сопротивляются, или пленники, которые смиряются перед булавой государя (рис. 13 и 85, т. I.). Но раненые и беглецы на этих батальных рисунках странно перепутаны в рисунке и расположении. Если мы возьмем эти маленькие фигурки по отдельности, многие из них нарисованы и смоделированы достаточно хорошо, но, взятые в целом, они сгрудились в слишком узком пространстве и кажутся нагроможденными друг на друга невозможным образом. Египетский скульптор загорелся желанием повторить своим резцом великие деяния своего царственного хозяина, и в своем невежестве он перешел границы, которые искусство, лишенное перспективы, не может перешагнуть без катастрофы.

Стойкая тенденция к упрощенности пропорций, которую мы уже заметили, говоря о Первой Фиванской империи, еще более заметна в фигурах этих рельефов, чем в царских статуях (рис. 13, 50, 53, 84, 165 и 175, т. I.). Ни на этих исторических барельефах, ни на изображениях гробниц мы никогда не встречаем низкорослых коренастых фигур, столь распространенных в Древней империи.

На картинах и барельефах Фив эта стройность более выражена у женщин, чем у мужчин, и все говорит о том, что она считалась неотъемлемой частью красоты женского пола. Богини и королевы, танцовщицы и наемные музыканты - все имеют одинаковые удлиненные пропорции. Эта склонность, возможно, более отчетливо видна на изображениях Алмеев и

гаваси Древнего Египта, чем где-либо еще. Взгляните, например, на нашу репродукцию барельефа в музее Булака (рис. 217). Он представляет собой похоронный танец под звуки тамбуринов, сопровождаемый, по всей вероятности, теми апологетическими песнями, которые греки называют *θρηνοί*, из которых М. Масперо перевел так много любопытных фрагментов.[236] Все эти женщины, которые практически обнажены в своих длинных прозрачных одеждах, заплетают волосы в густые свисающие косы. Две молодые девушки, совершенно обнаженные, кажется, регулируют время с помощью кастаньет. Несколько мужчин, идущих справа, по-видимому, осуждают своими жестами энергичные движения женщин. Этот барельеф представляет собой изолированный фрагмент и без даты. Она была найдена в некрополе Мемфиса, и по стилю Присс относит ее к девятнадцатой династии, "времени, когда художники были воспитанны в обращении с женскими формами, сочетая большую мягкость контуров с невозможной стройностью телосложения. Исполнение небрежное, но движения и поза достаточно правдивы".[237] Наша табличка XII. показаны фигуры тех же общих пропорций, хотя и прорисованные несколько лучше.

Этот любопытный маньеризм начал утверждаться во время первого возрождения египетского искусства при двенадцатой династии. Это продолжалось и даже становилось все более заметным до столетий окончательного упадка. Растущее влияние условностей можно увидеть и в других признаках. По мере того как искусство повторяло и умножало свои изображения, а пространства, которые оно должно было украшать, увеличивались в количестве и размерах, оно имело в своем распоряжении, можно сказать, большее количество форм и чаще использовало определенные группы и фигуры, которые повторялись без существенных изменений. В украшениях этого периода мы находим длинные ряды фигур, которые практически идентичны друг другу. Они выглядят так, как будто были изготовлены по трафарету. При всем их кажущемся богатстве и образности скульптура и живопись Фив демонстрируют бедность изобретательности, которой нет в искусстве ранних династий.[238]

Постепенное ослабление их способности наблюдать и воспроизводить естественные формы особенно хорошо проявляется в их несовершенном обращении с теми животными, которое было неизвестно их предшественникам. Лошадь, по-видимому, была завезена в Египет только во времена царей-пастухов, но вскоре она завоевала высокое место среди слуг высших классов египтян. Он стал одной из любимых тем современного искусства. Во всех великих картинах о битвах он занимает центральное место и всегда ассоциируется с доблестью государя. И все же он почти всегда плохо нарисован. Его движения иногда не лишены значительной энергии и даже благородства, но его формам недостает правдивости, обычно он слишком худой и вытянутый. Его голова хорошо посажена, шея и плечи крепкие, но тело слабое и невзрачное (рис. 13 и 174, т. I.). Здесь сильно ощущаются негативные последствия условности. Один и тот же конь в одной из двух или трех поз, между которыми египетскому скульптору приходилось выбирать в зависимости от изображаемой сцены, появляется повсюду. Скульпторы мемфитских гробниц смотрели совсем другими глазами, когда они решили окружить двойников своих работодателей изображениями домашних животных, к которым они привыкли при жизни.

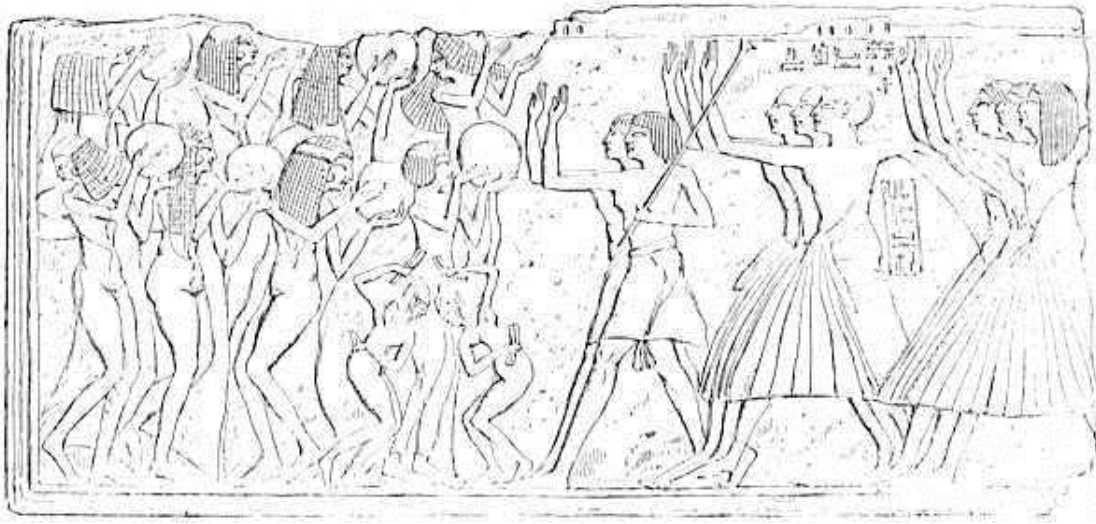


Рис. 217.—Погребальный танец. Барельеф из известняка. Булак. Рисунок Бургуэна.

Однако разницу можно увидеть, не возвращаясь к Древней империи. Сравните великолепные исторические барельефы храмов и царских кенотафов с более скромными украшениями некоторых частных гробниц, например, тех, что были найдены в гробнице Чамхати, управляющего королевскими владениями при восемнадцатой династии (рис. 218). Скульпторы с удовольствием возвращаются к тем сценам сельской жизни, которые так любили строители пирамид. Фрагмент, который мы воспроизводим, показывает длинный ряд работников, склонившихся над своими мотыгами, сеятеля, бросающего семена, волов, запряженных в плуг и медленно прокладывающих борозду под кнут и голос своих погонщиков. Ни люди, ни звери не нарисованы столь уверенной рукой, как в "гробнице Ти", но все же в целом картина выглядит более искренней, чем произведения более официального характера. Старейший и самый верный помощник египетского феллаха, тягловый бык, по крайней мере, гораздо больше похож на природу, чем боец с фиванских батальных картин.

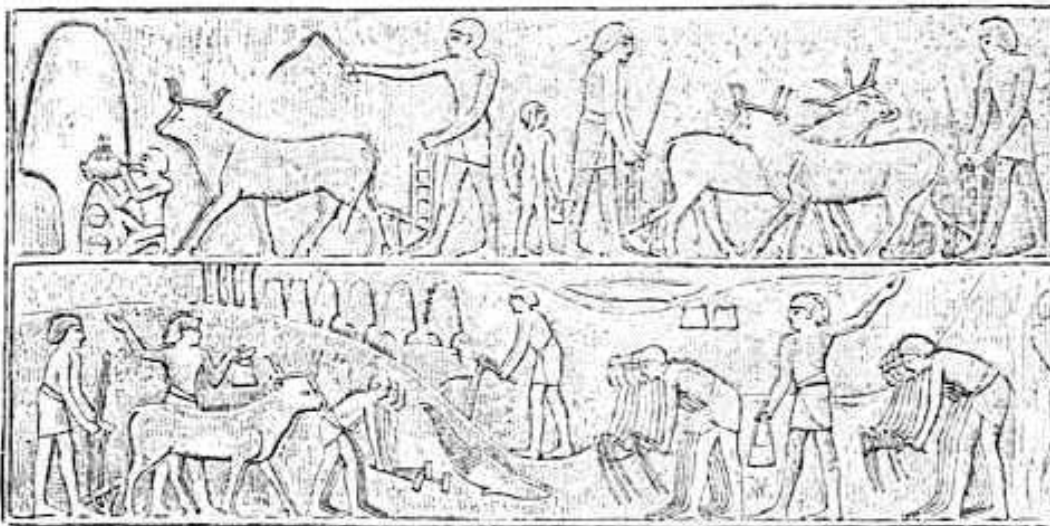


Рис. 218.—Барельеф из гробницы Чамхати. Булак.

Фиванские художники, похоже, время от времени ощущали опасность рутины и традиционного способа работы. Они, по-видимому, намеренно стремились привлечь к себе внимание и заинтересовать, вводя иностранные типы в свои вечные боевые доспехи и

настаивая на их различиях в чертах лица, вооружении и костюме. Они также любили изображать другие страны и странных животных, которые их населяли, как на барельефе, изображающем жирафа, прогуливающегося среди тропических пальм.[\[239\]](#) Но, несмотря на все эти похвальные усилия, они не затрагивают наших чувств, как первобытные художники Гизе и Саккара или даже Бени-Хассана. Как бы они ни старались, они не могут скрыть ту бездушную и механическую легкость, которая так неизбежно утомляет зрителя. Если мы перелистываем страницы Лепсиуса, то всегда с удовольствием останавливаемся на скульптурах из мастаб, несмотря на их кажущееся сходство, в то время как помпезные и многолюдные барельефы из Карнака, Луксора, Рамессеума и Мединет-Абу нам уже надоели.

Эти дефекты менее заметны в круглых фигурах, и особенно в статуях королей. Я не знаю, создавали ли скульпторы Сети и Рамзеса когда-либо что-либо равное портретам Тутмоса, Аменофиса и Тайи, но есть нетронутые статуи Рамзеса II, которые можно причислить к прекрасным образцам египетского искусства. Черты ни одного из когда-либо существовавших принцев не воспроизводились чаще, чем черты этого Рамсеса, который так много построил и так долго правил. Эти репродукции, как можно было бы предположить, очень сильно различаются по стоимости.

В огромных колоссах, которые стоят перед Великим храмом в Ипсамбуле (рис. [248](#), том I.), конечности не смоделированы с той тщательной точностью, которая требовалась бы в случае статуи в натуральную величину. При ближайшем рассмотрении руки и ноги кажутся довольно тяжелыми, и на фотографии те части тела, которые находятся ближе всего к камере, а именно ноги и колени, кажутся слишком большими для остальной части фигуры. Но головы характеризуются широтой и свободой исполнения, которые с большим эффектом придают желаемое выражение при взгляде с надлежащего расстояния. Это выражение задумчивой мягкости и невозмутимой безмятежности. Он в точности соответствует образу обожествленного царя, восседающего в качестве вечного стража храма, который его мастера высекли в недрах горы.

Необходимо проводить некоторое различие между статуями Рамзеса, которые приближаются к натуральным размерам. Мы не рассматриваем его детский портрет, который сейчас находится в Лувре, как шедевр (рис. [219](#)). Благородные линии профиля, напоминающие об отце Сети, действительно принадлежат ему, но глаза слишком большие, а руки обработаны с элегантностью, которая более чем немного манерна. Урей на его лбу и титулы, выгравированные на боку, показывают, что он уже был царем, но мы можем видеть, что он был еще очень молод, не столько по юношеским очертаниям его тела, сколько по пальцу во рту и пряди волос, свисающей на правое плечо. Статуя в Булаке (рис. [220](#)) демонстрирует признаки скорее небрежности, чем наигранности. На нем Рамзес все еще молодой человек. Глаза, маленький рот, спокойное и улыбающееся лицо - все хорошо вылеплено, но ноги совершенно бесформенны.



Рис. 219.—Портрет Рамзеса II. в детстве, реальный размер. Известняк. В Лувре.



Рис. 220.—Статуя Рамзеса II. Булак.

Несколько хороших барельефов датируются этим правлением. Среди прочих мы можем назвать связанных вместе военнопленных, которых Шампольон скопировал с постамента королевской статуи в Рамессеуме (рис. 221). Расовые характеристики очень хорошо выражены. Выдающийся негр с его толстыми губами, коротким носом, покатым лбом и лохматыми волосами; азиат, возможно, ассириец, с его правильным, точеным профилем и завязанным узлом головным убором, легко узнаваем. Движение этих двух фигур тоже радует, единственным его недостатком является отсутствие разнообразия. Те же замечания можно применить к тем скульптурам на внешних стенах небольшого храма в Абидосе, которые изображают солдат, принадлежащих к легиону Шарданов или Шарутенов, предполагаемых предков сардинцев. Их живописный костюм и необычное вооружение были описаны не раз. Металлический стержень и шарик между двумя рогами в форме полумесяца венчают их шлемы; они высокие и стройные, с маленькими головами и короткими круглыми носами.[240]

Лучшая статуя Рамзеса II. сохранившийся до нашего времени, возможно, находится в Туринском музее (рис. 222). Его исполнение очень тщательное, а состояние сохранности изумительное. Голова полна индивидуальности и отличия. Один из сыновей короля изображен в очень маленьком масштабе прислонившимся к ножке отцовского кресла.

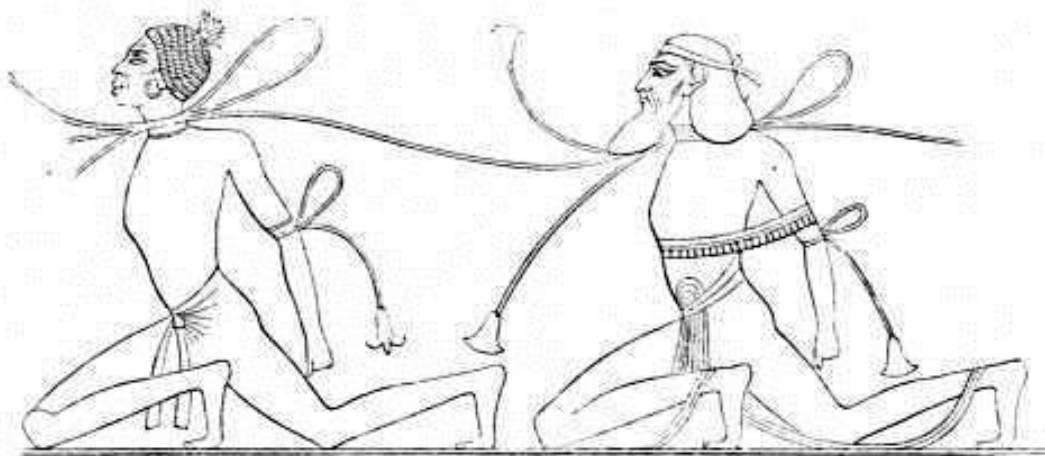


Рис. 221.—Военнопленные; Рамессеум. Из Шампольона, стр. 322.

Булаку принадлежит верхняя часть разбитой статуи Рамзеса, которая не уступает этой по художественным достоинствам. Контуры необычайно чисты и благородны.

Большинство тех, кто является авторитетами в этом вопросе, согласны с тем, что искусство пришло в упадок к концу долгого правления Рамзеса второго, длившегося шестьдесят семь лет. Увлеченный своей страстью к строительству, король больше думал о том, чтобы работать быстро, чем хорошо. В своем нетерпении увидеть завершение своих начинаний он, должно быть, начал с использования превосходных архитекторов и художников-декораторов, оставленных ему отцом. Он не оставил им времени на обучение учеников или создание школы, и поэтому на старости лет он оказался вынужден нанимать посредственностей. "Стелы, надписи и другие памятники последних лет правления Рамзеса II. Их можно узнать с первого взгляда по их отвратительному стилю", - говорит Мариетт.^[241] С прекрасным барельефом в Абидосе, который воспроизведен на нашей пластинке III., том I., Мариетт противопоставляет другой, который находится в соседнем зале и представляет Рамзеса II. в том же самом отношении. В первом случае фигура Сети выражена тончайшим низким рельефом, во втором контуры Рамзеса грубо обозначены глубоким контуром.^[242] То же самое и с М. Шарль Бланк: "Когда мы переходим от гробницы Seti I к гробнице Seti II. и Рамзес IV., упадок египетского искусства дает о себе знать, частично в характере картин, которые больше не демонстрируют твердости, изящества или значимости тех, которыми мы восхищались в гробнице названного монарха, частично в преувеличенном рельефе скульптур".^[243]

Если Мариетт не ошибся в определении одного из самых замечательных фрагментов в музее Булак, в Фивах, должно быть, были первоклассные художники даже во времена смерти Рамзеса. М. Чармс так отзывался об этом фрагменте (рис. 223): "По счастливому наитию Мариетт подарила бюсту царицы Тайи подвеску, равную ему по привлекательности, возможно, превосходящую его по изяществу обработки ... это голова царя, увенчанная огромной шапкой, которая утяжеляет ее, не добавляя ей красоты. Раньше он принадлежал статуе, которая сейчас разбита. Молодой король стоял; в левой руке он держал посох с бараньей головой.... Невозможно дать представление о юношеской, почти детской грации, о

мягком и меланхоличном очаровании лица, которое, кажется, покрыто тенью какой-то несчастливой судьбы. Как ее автор ухитрился вырезать из такого неприветливого материала, как гранит, эти откровенные и бесстрашные глаза, этот тонкий нос с утонченными ноздрями и эти губы, которые настолько мягки и полны жизненной силы, что кажутся вылепленными из ничего тверже воска? Мы находимся в присутствии одной из лучших реликвий египетской скульптуры, и ничего более изысканного не было создано искусством какого-либо другого народа. Надпись изуродована трещиной в граните, но Мариетт считает, что статуя представляет Менефтаху, сына Рамзеса II".[\[244\]](#)



Рис. 222.—Статуя Рамзеса II. в музее Турина. Гранит. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 223.—Голова Менефтах. Булак. Рисунок Сент-Эльма Готье.

В Лувре находится колоссальная статуя Сети II, сына этого Менефтах (рис. [224](#)). Хотя материал, из которого она состоит, а именно песчаник, гораздо менее бунтарский, чем гранит, черты лица, имеющие фамильное сходство с чертами Менефтах, выполнены гораздо более лаконично, чем у статуи Булака, и все же это исполнение человека, знающего свое дело. Моделирование мускулистых рук особенно энергично.[\[245\]](#)

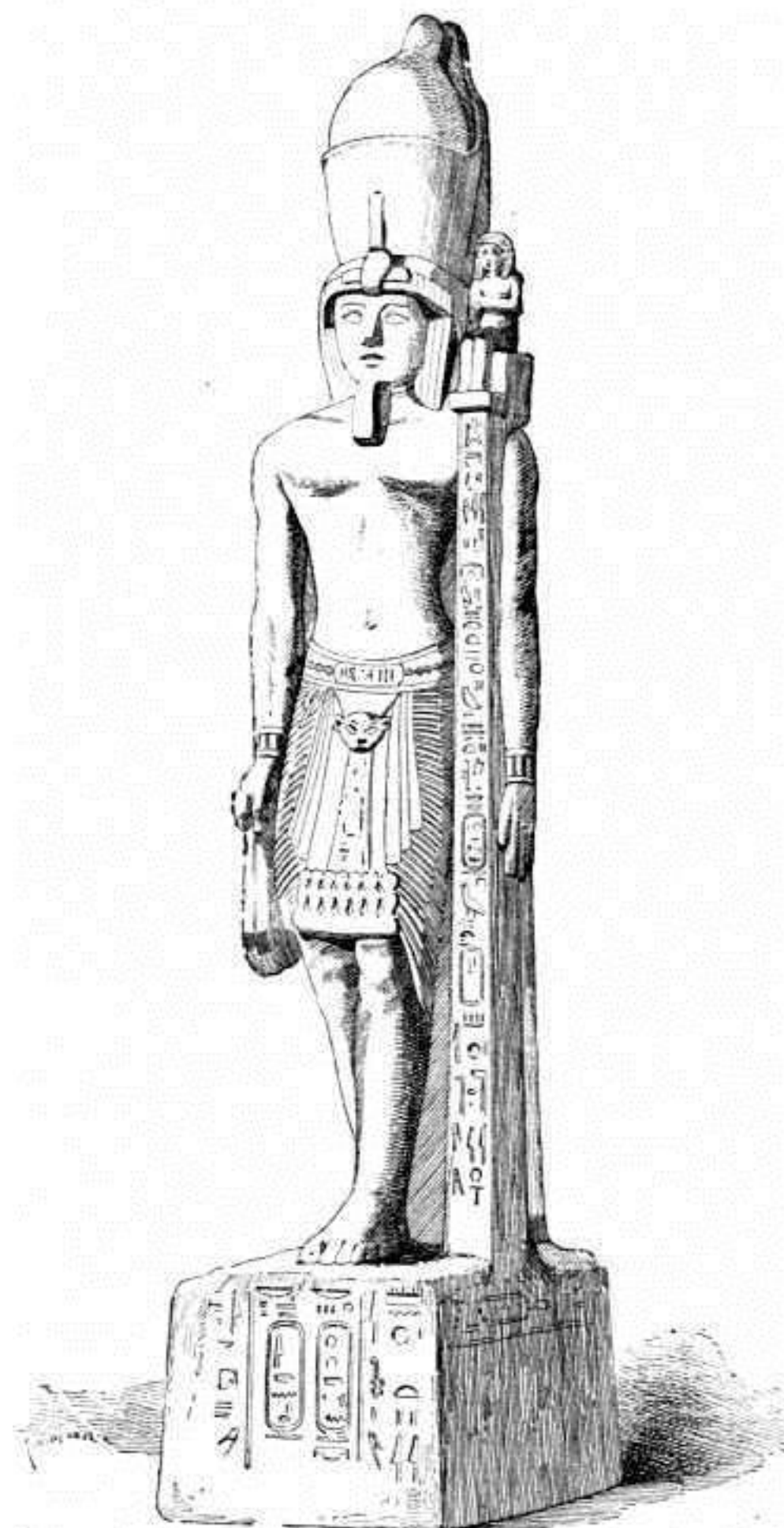


Рис. 224.—Seti II. Статуя из песчаника высотой пятнадцать футов. Лувр. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

У нас почти не осталось царских статуй, которые мы могли бы с уверенностью отнести к двадцатой династии, но в Мединет-Абу как на стенах храма, так и в Царском павильоне есть барельефы, свидетельствующие о том, что скульптура Рамсеса III, последнего из великих фиванских фараонов, умела выделяться среди других великолепий этого правления. Мы привели несколько примеров картин, на которых царь изображен как воин и как верховный жрец (рис. 172 и 173, том I.); не следует забывать и о других группах, на которых он изображен в часы отдыха в своем гареме, среди своих жен и дочерей.

При последнем из Рамсесов египтяне утратили свой воинский дух, а вместе с ним и свои иностранные владения на Юге и Востоке. Замкнутая в своих собственных границах, между водопадами на юге и Средиземным морем на Севере, и ослабленная господством жрецов и книжников, страна разделилась на два царства: Фивы под властью теократической династии и Танис, в царских именах которого заметно сильное семитское влияние.

То поклонение азиатским божествам, которое, хотя и никогда не упоминается в официальных памятниках, но на которое так часто ссылаются стелы, должно было тогда овладеть народом Нижнего Египта. Среди них были Решеб, сирийский Аполлон; Кадеш, носивший название знаменитой сирийской крепости и являвшийся лишь одной из форм великой вавилонской богини Анаит, греческой Анаитиды. Кадеш иногда изображается стоящим на *проезжающем* (рис. 225).

Измученный внутренними конфликтами, Египет за несколько столетий создал лишь несколько монументальных произведений. Однако многие цари того бесплодного периода, и особенно Шешонк, оставили в Карнаке записи о своих военных победах и своих усилиях по восстановлению национального единства. После двадцать четвертой династии Египет стал вассалом эфиопского королевства, цивилизация которого была не более чем плагиатом с ее собственной. За полтора века, этот вассалитет терпел, южных завоевателей дал полную занятость на таких художников, как было в Египте сохранились. Последние были созданы для воспроизведения черт эфиопских царей, но работы, которые получились в результате, очень неравны по достоинству.

Сабако приказал отремонтировать боковые стороны большой двери в пилоне Рамсеса в Карнаке. Исполнение фигур ни в коем случае нельзя назвать удовлетворительным. "Рельеф слишком смелый; мускульное развитие представленных героев преувеличено до бессмысленной степени; грубая энергичность заняла место изящной силы". [246]



Рис. 225.—Богиня Кадеш; от Уилкинсона, рис. 55.

Но хотя эти барельефы, единственные из обнаруженных в тот период, явно вдохновлены декадансом, египетские скульпторы, по-видимому, все еще сохранили большую часть своего мастерства в портретной живописи. Мариетт считает, что королевская голова в музее в Каире представляет Тахраку, третьего из эфиопских государей. Она обезображена потерей носа. Остальные черты лица грубые и ярко выраженные, а общий тип скорее иностранный, чем египетский.^[247] Как бы то ни было, нельзя отрицать, что в алебастровой статуе Аменеритис, найденной Мариеттом в Карнаке, мы имеем памятник этого этапа египетского искусства, замечательный как вкусом, так и знаниями (рис. 226).^[248]

Во время эфиопской оккупации королева Аменеритис сыграла важную *роль* в делах Египта. Пока ее брат Сабако был еще жив, она была удостоена титула регента, позже она передала свои права на двойную корону Верхнего и Нижнего Египта узурпатору Пианхи, за которого она вышла замуж и сделала отцом Шап-ан-Апа, который впоследствии стал матерью Псаметеха I.

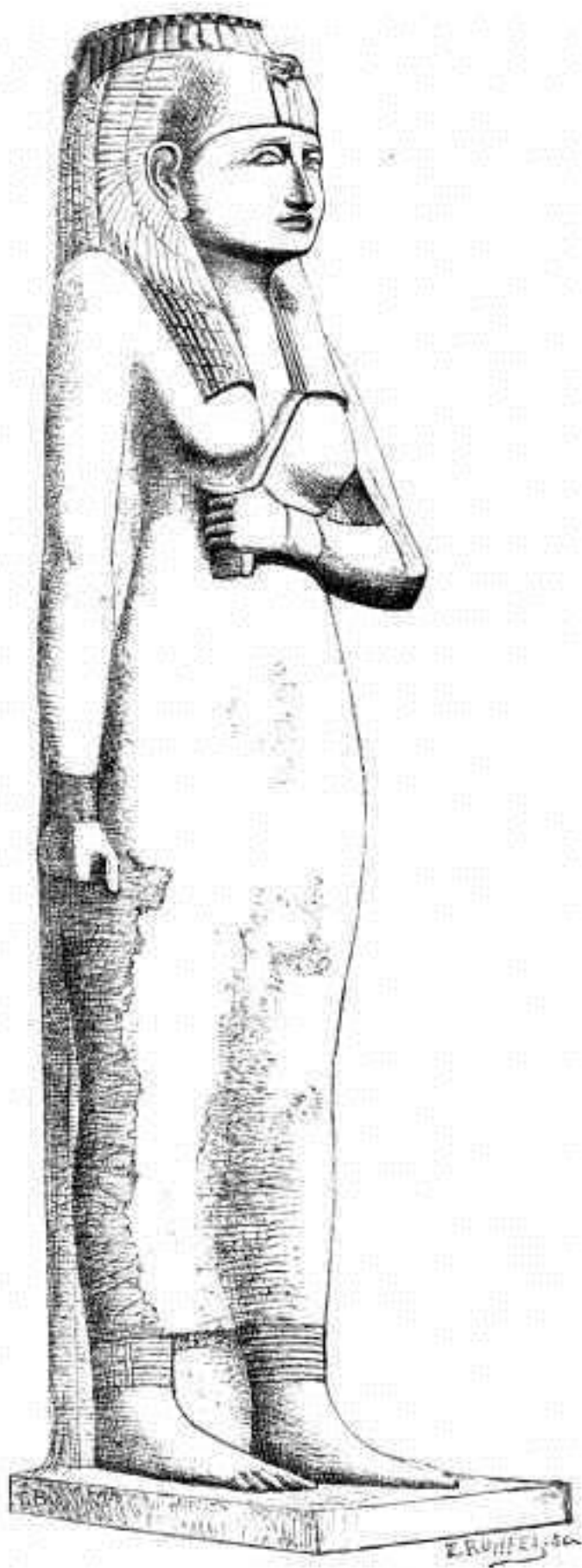


Рис. 226.—Статуя Аменеритис. Алебастр. Булак. Рисунок Г. Бенедита.

Голова Аменерит покрыта париком до самого низа, который носили богини. В левой руке она держит хлыст, а в правой - что-то вроде сумочки; на запястьях и лодыжках у нее браслеты, а контуры ее тела откровенно видны под длинным, похожим на сорочку халатом, который ниспадает почти до лодыжек.

Черты лица скорее решительные и интеллигентные, чем красивые, особенно выделяются прямоугольность нижней челюсти и твердая линия рта.

Таким образом, у нас есть все основания полагать, что это хороший портрет. И форма, и выражение лица - именно то, чего можно ожидать от высокородной египтянки, обладающей суверенной властью. Обращение с телом довольно традиционное. Бюст, насколько его можно проследить под облегающим халатом, моложе головы, которая принадлежит женщине среднего возраста. С этими запасами статуя очень приятна. Руки немного скованы, но фигура в целом отличается целомудренной и сдержанной элегантностью. На моделировании не слишком настаивают, но его волнистые контуры незаметно выделяются под мягкой, хотя и ни в коем случае не прозрачной драпировкой. Вся работа проникнута духом сайтского искусства, последствием которого были изящество и утонченность, а не свобода и мощь.

§ 5. Искусство периода *Сауте*.

После правления последнего из Рамессидов упадок Египта продолжался, но в седьмом веке до нашей эры, когда эфиопы и ассирийцы боролись за обладание страной, он был особенно стремительным. Однако при Псеметекке произошло возрождение. Иностранцы были изгнаны, национальное единство восстановлено, и Сирия снова оказалась под египетским скипетром. Художественный подъем совпал с восстановлением политического благополучия, и принцы двадцать шестой династии взялись за восстановление памятников, погибших во время внутренних смут и иностранных вторжений. Их внимание было в основном направлено на архитектурные памятники Нижнего Египта; но сейчас мало что осталось от зданий, которые вызывали столько похвал у греческих путешественников. Их скульптурным достижениям повезло больше. Их статуи были разбросаны по всей стране, и многие из них были найдены в Мемфисе, в Фивах и даже среди руин давно исчезнувших городов. Таким образом, мы обнаруживаем, что большинство египетских коллекций содержат рисунки, которые могут быть отнесены к этому времени или, скорее, к этой школе, поскольку стиль сохранялся даже при первых двух или трех птолемах. Среди них можно упомянуть ГИПЕРССЫЛКУ *pastophorus* Ватикана, ГИПЕРССЫЛКУ *Arsaphes* Британского музея, статуи серпентина, найденные в Саккаре в гробнице некоего Псеметек, высший офицер при тридцатой династии,^[251] и прекрасные бронзовые изделия Осириса, обнаруженные в Мединет-Абу.^[252] Все бронзовые изделия, найденные в Серапеуме, принадлежат к одной категории.^[253]

С помощью вторичных останков, таких как сфинксы, стелы и скарабеи, мы можем лишь мельком взглянуть на черты тех блестящих правителей, которые, ослепив Египет и окружающие страны в начале седьмого века до нашей эры, пали под первыми атаками персов.^[254] Многие из их изображений, должно быть, были уничтожены захватчиками либо при их первом завоевании, либо в течение трех последующих случаев, когда они были вынуждены восстановить свое господство силой. Аналогичная участь, должно быть, постигла статуи Инароса и Нектанебо, которым на какое-то время удалось восстановить независимость своей страны. Для всего этого периода царская иконография гораздо более скудна, чем для двух фиванских империй.

Мы не будем останавливаться на фигуре из зеленого базальта, которая стоит посреди *Исторического зала* в Лувре. Из надписи на его поясе мы знаем, что он представляет короля Псаметек II. Исполнение выполнено аккуратно, но работа сильно пострадала, голова и части конечностей были отреставрированы по современным технологиям.^[255] С другой стороны, два маленьких бронзовых сфинкса, которые стоят на камине в той же комнате, в отличном состоянии. Согласно Де Руже, их головы повторяют черты уафры, греческой априи (рис. 227).^[256] В галерее первого этажа есть несколько сфинксов, которые, согласно надписям на них, должны включать портреты некоторых из тех принцев, которые между 527 и 332 годами до н.э. временно освободили Египет от персидского ига; Нефериты, Ахорис, Нектанебо и т.д. Однако ни один из них не обладает достаточной индивидуальностью в чертах лица, чтобы предположить, что они были скопированы с натуры. Все их головы без разбора украшены одинаковыми изящными очертаниями, и, глядя на них, мы обнаруживаем, что действительно далеки от замечательных портретов эпохи ранней империи или даже от той статуи Аменеритис, которая замыкает серию королевских изображений.

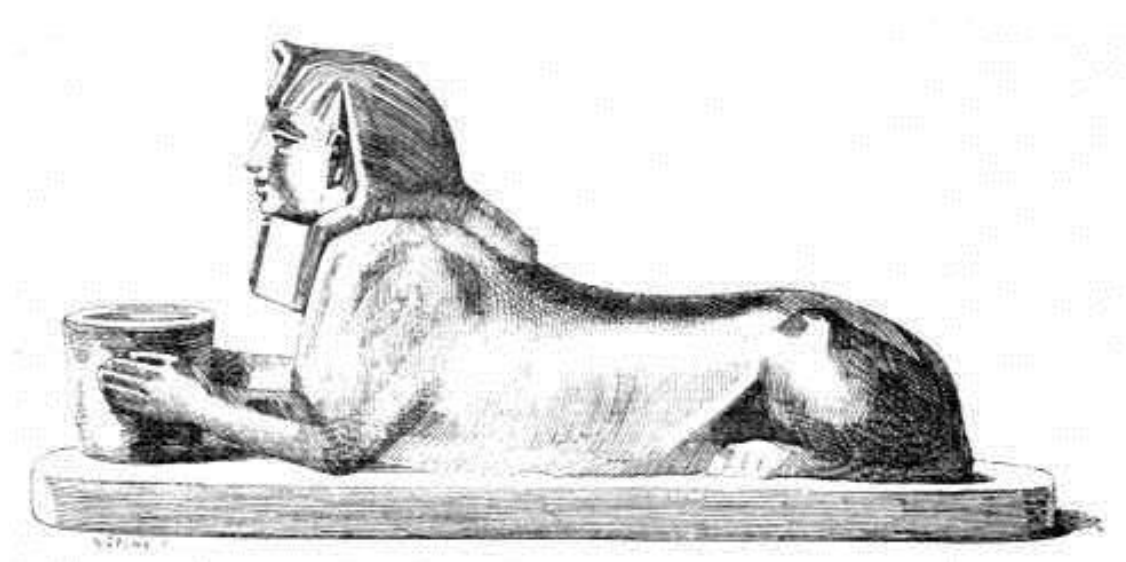


Рис. 227.—Бронзовый сфинкс. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Главным занятием сайтского скульптора было добиться гибкости лепки и очевидной завершенности исполнения, и то, и другое, по его мнению, было эффективным в той мере, в какой используемый материал был твердым и неподатливым.^[257] Его долото использовалось гораздо чаще, чем раньше, для сращивания различных слоев мышц, образующих стенки человеческого тела. Он не придавал такого большого значения скелету или ведущим линиям фигуры, как его ранние предшественники. Его забота была в основном направлена на то, чтобы передать тонкие внешние изгибы и контуры, и это он часто доводит до такого избытка, что приводит к результату, который просто утомителен из-за недостатка энергии и акцента. В Булаке есть группа, которой было расточено слишком много похвал, и к которой в полной мере применима эта критика. На нем изображен один из псаметеков, одетый в длинное одеяние, стоящий перед богиней Хатхор, которая имеет облик коровы. Голова и туловище прекрасно выточены, но из-за преувеличенного стремления к элегантности руки были сделаны слишком длинными, и божественная корова совершенно лишена правды или выражения. Этот дефект еще более заметен в двух фигурах Исиды и

Осириса, которые были найдены в этой группе. Их исполнение дошло до крайности хладнокровного из-за чрезмерного использования напильника и наждачной бумаги.[\[258\]](#)

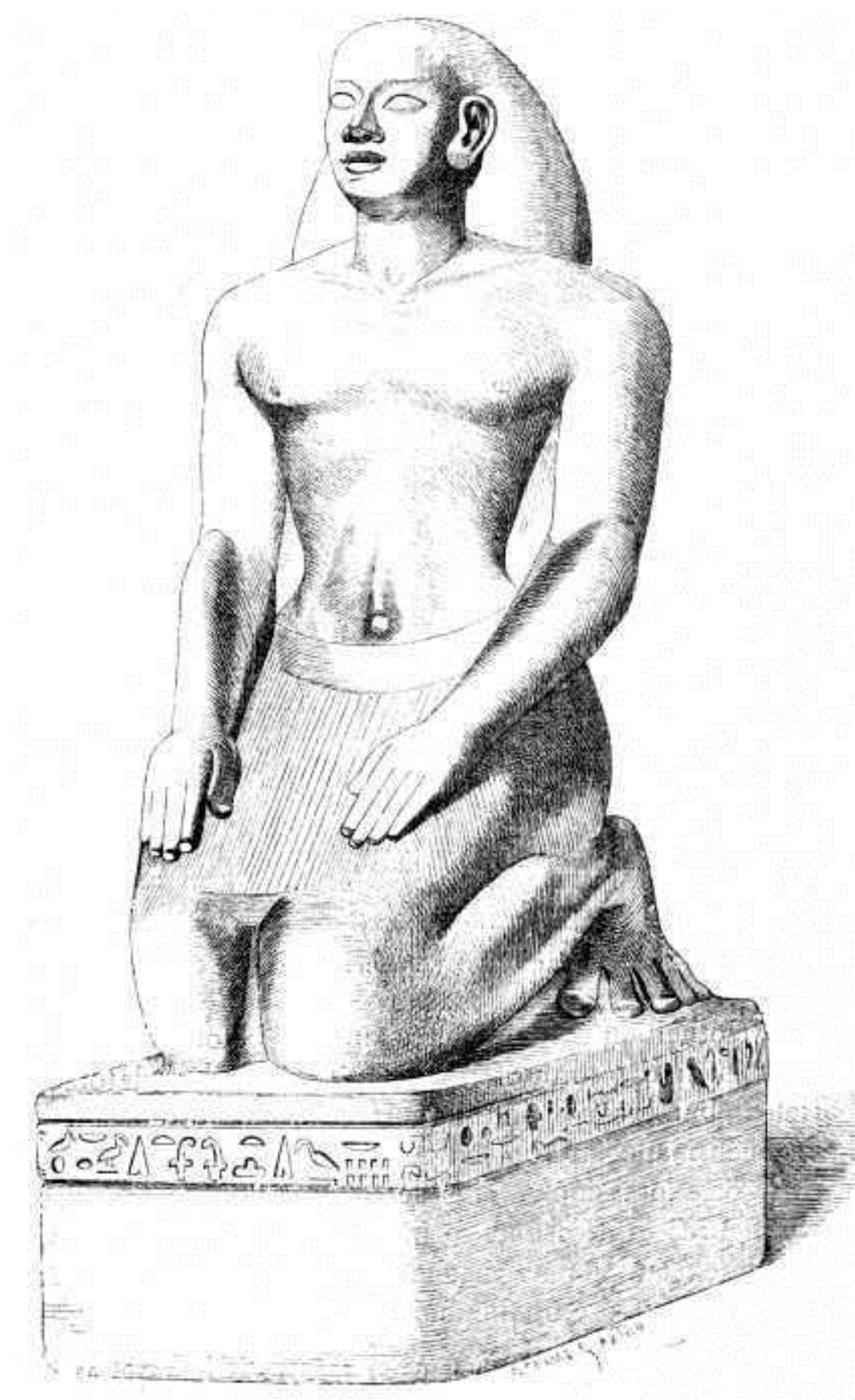


Рис. 228.—Статуя Нехт-хар-хеба, Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Иногда скульптор знает, на чем остановиться, и результат получается лучше. Статуя Нехт-хар-хеба из песчаника в Лувре является одним из лучших произведений египетских художников (рис. 228).^[259] Расположение рук и ног схематично, а выражение лица лишено особого выражения, но положение рук и ног, лепка туловища и поза головы до такой степени сочетают широту с легкостью и достоинством, что мы на мгновение напоминаем греческий мрамор. Несмотря на необычное отношение, в исполнении есть многое, что напоминает гораздо более древнюю работу, статую Уа-аб-ра, которая датируется двадцать шестой династией (рис. 51, том I).^[260]

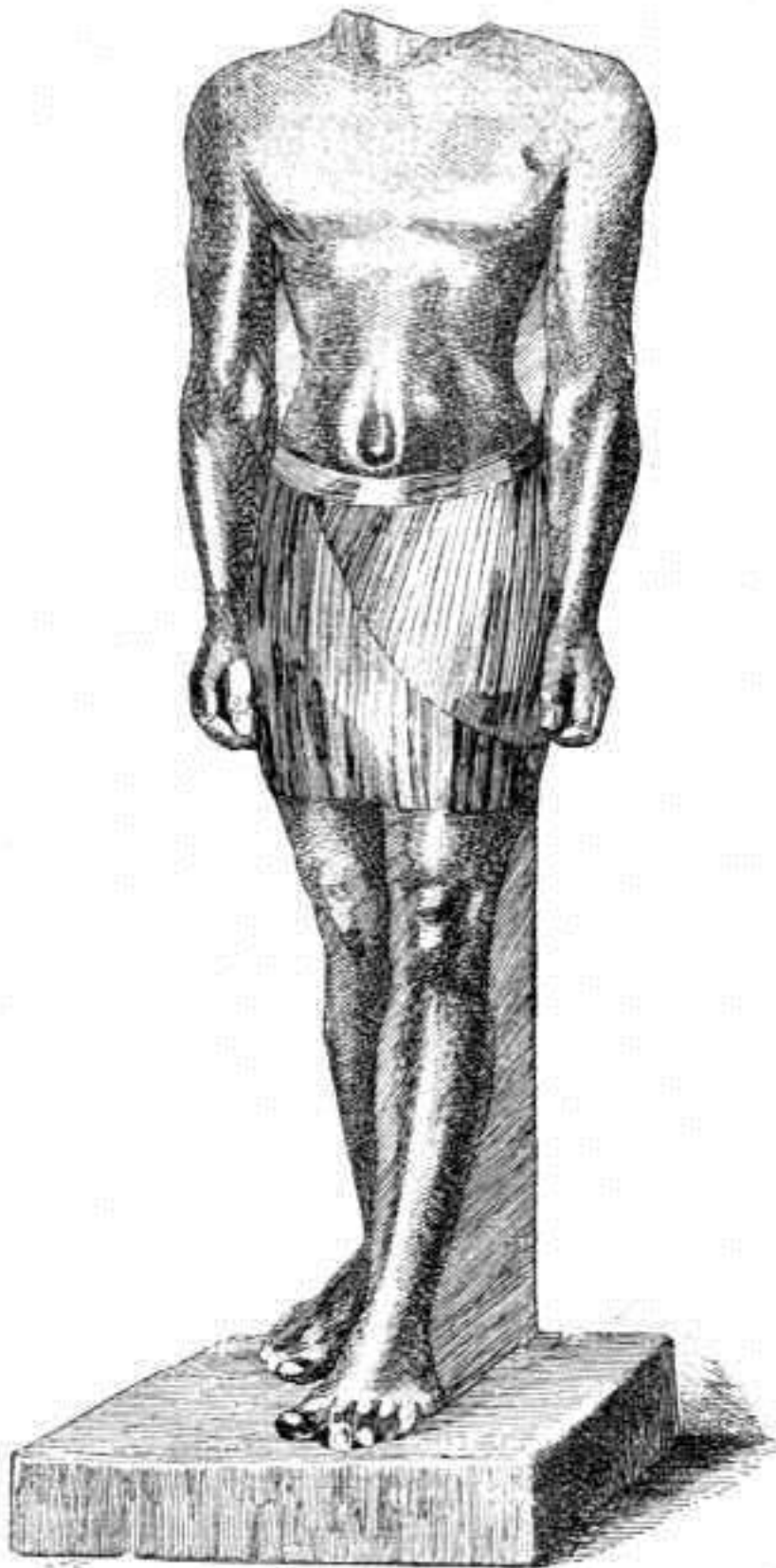


Рис. 229—Статуя Гора, Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Не менее примечательна обезглавленная статуя персонажа по имени Гор, датируемая примерно тем же периодом (рис. 229).^[261] Он сделан из черного гранита, но при этом обе конечности и туловище вылеплены так изящно, как будто они сделаны из мягчайшего известняка. Положение рук необычайно легкое и естественное, а вся фигура более

свободная и менее скованная, чем все, что мы находим у древних статуй. В ногах также чувствуется определенный дух новаторства. Пальцы хорошо разведены и слегка согнуты, вместо того, чтобы быть плоскими и близко друг к другу.

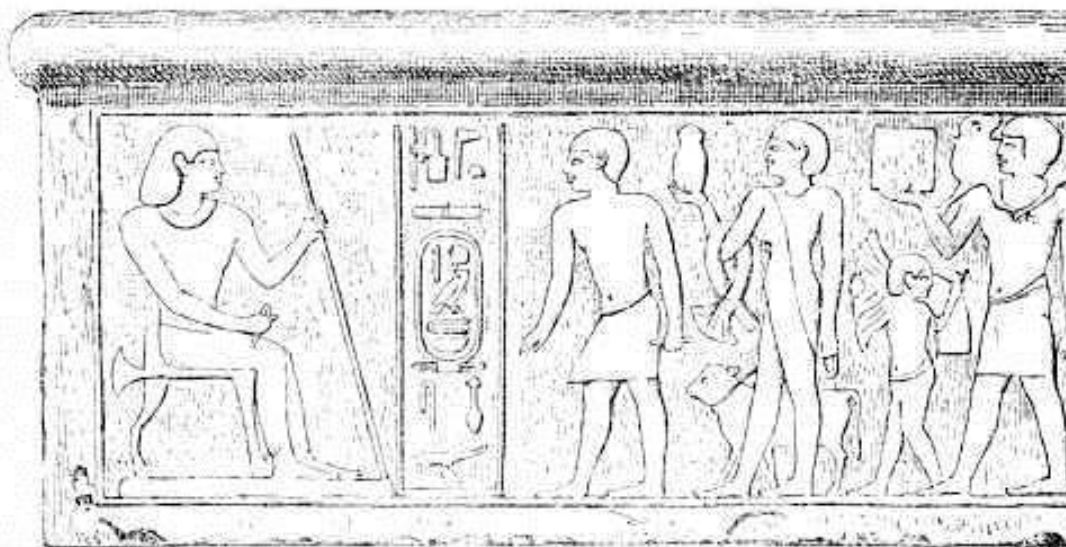


Рис. 230.—Барельеф из Мемфиса. Длина сорок дюймов, высота десять дюймов, Булак. Нарисован Бургуаном.

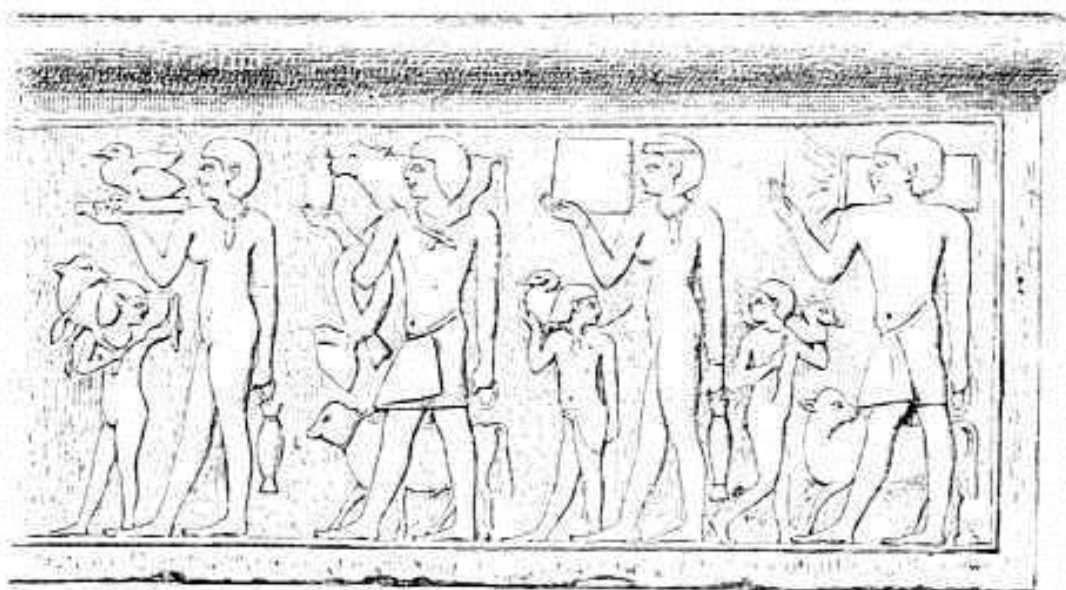


Рис. 231.—Продолжение рис. 230.

Тот же стиль, вкус и общая тенденция прослеживаются в стелах и в убранстве гробниц. В нескольких могильных барельефах мы можем обнаружить желание подражать композициям на стенах мастаб. Такие попытки были вполне естественны, и нам не нужно удивляться тому, что египтяне в период своего упадка обратились к художественной форме и мотивам, которые были изобретены в их далекой и энергичной юности. Старость многих других рас продемонстрировала ту же тенденцию в их искусстве и литературе.

Красивая скульптурная группа с низким рельефом, которая была найдена, вместе с другой, очень похожей на нее, в Митрахине, на месте древнего Мемфиса, с первого взгляда может быть легко принята за произведение первых веков (рис. 230 и 231). Она служила притолокой

к двери дома, построенного в греческий или римский период, для чего, несомненно, была извлечена из какой-нибудь гробницы.^[262] В одном конце на стуле с низкой спинкой восседает достойный человек, в левой руке он держит длинный служебный жезл, в правой - ленту. Его имя и титулы выгравированы перед ним: он был писателем, и звали его Псеметек-нефер-сам. Писец почтительно склоняется перед ним и представляет процессию мужчин, женщин и детей, которые несут различного рода подношения, кувшины с жидкостью, сундуки, цветы, птиц и телят, которых ведут вереницей. Это снова любимая тема мастаб. Позы похожи, но исполнение отличается. В моделировании не хватает твердости и округлости, и значительно больше стремления к элегантности. Особенно следует обратить внимание на детей; то, как все они поворачиваются к старшим, выдает желание художника придать свежесть и пикантность своей композиции.

Большинство бронзовых фигурок богов, которых так много в европейских музеях, относятся к этому периоду. Мы воспроизвели некоторые из них в нашей главе, посвященной египетскому пантеону (рис. 34-37, т. I.). С приходом Александра и его преемников ряд греческих художников обосновались в Египте; они использовали свои таланты на службе у жрецов и писцов, никоим образом не пытаясь повлиять на религию, институты или привычки народа. Египетские художники были наследниками древнейшей из всех цивилизаций, их традиции были настолько прочно укоренившимися, а их профессиональное образование было настолько систематическим, что они вряд ли могли согласиться изменить свои идеи при первом контакте с расой, которую они втайне презирали, хотя и были вынуждены признать их политическое и военное превосходство. Должно было пройти много лет, прежде чем египетская скульптура, а вместе с ней письменность и язык, пришли в упадок, как мы находим это в некоторых римских и птолемеевских храмах. Пришлось сменить несколько поколений, прежде чем гибридный египто-греческий стиль, стиль, который сохранил самые неудачные формы и условности египетского искусства, хотя и утратил всю свою исконную свежесть и оригинальность, окончательно утвердился в стране.

Худшие из статуй Саите по-прежнему выполнены в национальном стиле. В их телах обитает душа египтянина, которая дышит в чертах лица и накладывает свой отпечаток на каждую деталь изображенной личности. Это уже не относится к фигурам, которые со времен Августа до Адриана, по-видимому, изготавливались в таких количествах для украшения римских вилл. Костюмы, аксессуары и позы - все египетские, но модель, по которой они демонстрируются, греческая. До начала нынешнего столетия археологи были введены в заблуждение маскарадом и не могли отличить пастиччо, многие из которых, возможно, даже не были сделаны в Египте, от действительно подлинных работ неиспорченных египетских художников. Подобные ошибки больше не вероятны, но даже сейчас трудно точно сказать, где искусство Саиса смешалось с искусством Птолемеев. Когда нет эпитафии, на который можно положиться, самый искусный археолог может здесь допустить ошибку.

Есть, однако, несколько рисунков, в которых на начальной стадии можно обнаружить влияние греческих произведений, привезенных в Александрию потомками Лагуса. Мотивы и атрибуты по-прежнему чисто египетские, но лепка, осанка и поза изменены, и мы почти интуитивно видим, что греческий стиль вот-вот задушит египетский. Мы думаем, что это свидетельство перехода очень заметно на бронзовой группе *Исиды, кормящей грудью Гору* в Лувре (рис. 55, том I.), и на *Горе, восседающей на троне, поддерживаемом львами* (рис. 232). И все же разница между этими вещами и теми, которые откровенно греко-римские, велика и сразу бросается в глаза тем, кто натывается на последние в галереях Булака, где они перемешаны со столькими творениями египетского гения. Различие одинаково очевидно как в работах иностранных скульпторов, обосновавшихся в Египте, так и в работах

египтян, работавших под руководством греческих мастеров. Посмотрите на голову, найденную в Танисе, которая воспроизведена как в анфас, так и в профиль на рис. 233. Он сделан из черного гранита, как и многие египетские статуи, но мы сразу чувствуем, что в нем нет ничего египетского, кроме материала. Очевидно, это портрет мужчины зрелого возраста; лицо безбородое, вьющиеся волосы коротко подстрижены. В греческий и римский периоды храм Сан обогатился статуями частных лиц, и, несомненно, этот фрагмент принадлежал одному из них. Традиция гласит, что статуя была установлена перед пирсом, с которым она была соединена ионической лепниной, которая до сих пор прослеживается на правой стороне головы. За этим исключением трактовка относится к лучшему периоду правления Августа. Изображенный человек вполне мог быть одним из первых римских наместников Египта.[\[263\]](#)



Рис. 232.—Гор на троне. Бронза. Лувр.

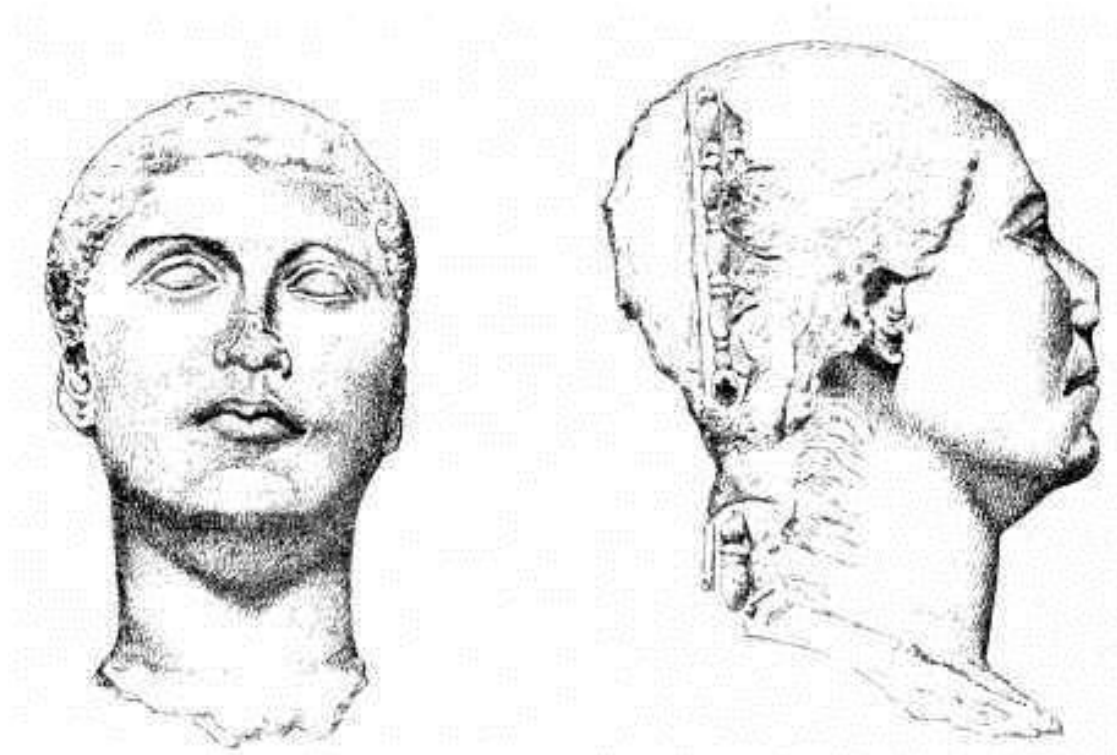


Рис. 233.—Римская голова, Булак. Нарисовано Бургуаном.

§ 6. Основные темы египетской скульптуры.

Когда мы приступим к изучению греческой скульптуры, мы обнаружим, что шедеврами, в которых проявляются ее высшие силы, являются статуи божеств, такие как Афина Парфенонская и Зевс Олимпийский. В нашем обзоре египетских произведений того же рода у нас не было возможности привлечь внимание к какому-либо одному богу или богине. Их изображение не было, как в Греции, целью высшего искусства. Фигуры божеств действительно были достаточно многочисленны в Египте, но народный художник не проявил такой оригинальности в их замысле, как в изображениях царей и частных лиц. Это явление может показаться несовместимым с тем, что мы знаем о благочестии египтян и месте, которое религия занимала в их повседневной жизни; однако его легко объяснить происхождением египетской скульптуры и той ролью, которую играли в ней статуи богов.

Египетское искусство началось с портретной живописи. Как только появилась возможность резьбы по камню, оно стало реалистичным, не столько по инстинкту и вкусу, сколько по долгу службы. После такого начала ей было очень трудно подняться над разумным и точным воспроизведением фактов. Такие изобретательные способности, которыми он обладал, были потрачены на создание образа для королевского величества, и в этом случае у него была конкретная реальность в качестве отправной точки. Когда дело дошло до представления богов, у него не было такой помощи. Она не могла прибегнуть к верности фактам и, в отличие от греков более поздних эпох, не могла выделить их высшим благородством и достоинством их физических очертаний и черт. Это сводилось к тому, чтобы дифференцировать их по разнообразию их атрибутов. Таким образом, было получено почти бесконечное количество божественных типов, но каждый тип был узнаваем только при условии, что его поза и принадлежности, однажды определенные, оставались без существенных изменений. Не было ни малейшей подвижности и эластичности, которые отличают обитателей греческого Олимпа, в чем можно ясно убедиться, сравнив бедность и отсутствие разнообразия Гора или Баста с бесконечным разнообразием Аполлона или Артемиды.

Когда египетскому скульптору пришлось придать национальным богам конкретные формы, он оказался в гораздо менее благоприятных условиях, чем его греческие преемники. На это положение также существенно повлиял тот факт, что лучшее место в храме, центр наоса, было отведено для символа, иногда живого, иногда неодушевленного, который считался истинным представителем бога. Именно к этому символу, ревниво скрытому от всех, кроме верховного жреца и царя, были обращены молитвы верующих. Его называют пережитком раннего поклонения фетишу. Возможно, так оно и было. Но в настоящее время нас интересуют только его печальные последствия для художественного развития. Поскольку его статуи были лишены почетного места, скульптор не был, как в Греции, побужден сочетать все качества, приписываемые нацией своим богам, в одном высочайшем усилии своих знаний и мастерства; его не возносило над самим собой желание создать произведение, которое могло бы подчеркнуть величие храма и усилить благочестие расы.

Мариетт был прав, настаивая на этом различии. "В храмах, - говорит он, - едва ли найдется статуя, не посвященная обету. Иногда эти статуи находят неравномерно расположенными у фундамента или в песке, иногда они большого размера и расположены вдоль стен, но вряд ли они когда-либо превышают человеческий рост в натуральную величину. *Я не могу сказать, что в каждом храме была фигура, которую можно было бы назвать статуей этого храма.* Божественных образов было достаточно много, но у каждого было свое особое служение. В обращенных к нему молитвах всегда упоминалось имя того, кто его освятил. *Такой вещи, как статуя, составляющая центральный объект храма и представляющая его бога без обетного присвоения, возможно, не существовало.*"[264]

Фигурки Сехет, богини с головой львицы, были обнаружены сотнями в здании в Карнаке, известном как Храм Рта, или Маут. Эта шахта статуй разрабатывалась с 1760 года, и результатами поделились все музеи Европы.[265] Из-за такого количества этих статуй они не могли достичь высокого совершенства исполнения. Это были предметы поклонения, изготовленные механическим способом, и шансов найти среди них шедевр скульптуры мало. В надписи в Карнаке мы находим Тутмоса III, хвастающегося тем, что он подарил храму статую Амона, "такую, что ни в одном другом храме не могло быть статуи, равной ему".[266] Этот Амон, должно быть, превосходил своих соперников богатством материала и совершенством полировки. Вряд ли она сильно превосходила их благородством или истинной красотой.

Положение, занимаемое статуей в целле греческого храма, находит, однако, нечто похожее на параллель в высеченных в скалах храмах Нубии. Мы имеем в виду эти группы из трех или четырех фигур, высеченных в живой скале, которые были найдены сидящими в самых дальних нишах в Ипсамбуле, Дерри и других местах. Эти фигуры сейчас настолько изуродованы, что невозможно определить их ценность как произведений искусства.

Мы можем с уверенностью сказать, что если бы в самих храмах, таких как Карнак и Луксор, стояли статуи мастеров, хоть в чем-то соответствующие статуям греков, они были бы колоссальных размеров. Но хотя почва Фив почти вымощена фрагментами царских колоссов, ни единого следа какой-либо гигантской статуи Амона так и не было обнаружено. Все, что мы знаем о тех немногих божественных статуях, которым уделялось особое почитание, исключает какое-либо представление о размерах, превышающих человеческие. Статуи Амона и Хонса в Фивах и Напате, которые одобрительно кивали, когда царь советовался с ними относительно своих планов на будущее, определенно не были колоссами.[267] А что касается фигуры Хонса, который отправился в Сирию, чтобы вылечить невестку одного из последних Рамессидов, мы с трудом можем поверить, что это было нечто большее, чем статуэтка.[268]

Несмотря на их количество, статуи богов, должно быть, привлекали гораздо меньше внимания, чем статуи царей. Фараон, построивший храм, наполнил его своими собственными изображениями; его колоссы стояли перед воротами, они помогли сформировать те структурные единицы, которые мы называем опорами Осириса, а фигуры меньшего размера были расставлены под портиками. В той части Великого Храма в Карнаке, которая датируется восемнадцатой династией, установлены статуи Тутмоса III. одних только останков было найдено несколько десятков; их разбитые фрагменты можно увидеть в каждом углу.[\[269\]](#)

Среди бесчисленных жертвоприношений, которыми было заполнено огромное здание, подобное Карнакскому, было несколько статуй частных лиц. "Право устанавливать статуи в храмах принадлежало (как мы должны были бы сказать) короне. Таким образом, мы обнаруживаем, что на большинстве частных статуй, найденных в священных местах, начертана особая формула: "Даровано, по милости короля, такому-то, сыну такого-то ...". Разрешение установить статую в храме было дано только в награду за оказанные услуги. Храм мог быть либо храмом родного города избранного человека, либо храмом, к которому он испытывал особое благоговение.... Гражданские и иностранные войны, упадок городов и уничтожение идолов христианами в совокупности сделали статуи частных лиц из общественных храмов очень редкими в наших коллекциях".[\[270\]](#)

Гробницы были подходящими местами для частных статуй; мы видели, что в Мемфисе их устанавливали во внутренних дворах и прятали в сердабах, а в Фивах их помещали вертикально или сидя в глубине гипогея.[\[271\]](#)

Фигуры в раунде, будь то боги, короли или частные лица, всегда были изолированы. Иногда их ставили друг рядом с другом, но они никогда не образовывали группы в строгом смысле этого слова. Во всей египетской скульптуре есть только одна группа - отца, матери и детей; и это повторялось без существенных изменений на протяжении тысячелетий. Вряд ли можно сказать, что египетский художник сочинил или изобрел ее; она была, так сказать, навязана ему природой. Те группы, которые стали столь многочисленными в эллинском искусстве, как только оно достигло зрелости, в которых различные формы и противоположные или дополняющие друг друга движения были настолько объединены, что создавали справедливое равновесие, абсолютно отсутствуют в Египте.

Греки были первой из античных рас, полюбившей человеческий облик сам по себе, за присущую ему красоту линий и поз. Определенные следы этого чувства можно найти в декоративно-прикладном искусстве Египта, в котором часто встречаются мотивы, одновременно остроумные и живописные, но оно почти полностью отсутствует в скульптуре. Смоделированные формы вряд ли когда-либо являются чем-то большим, чем искусным воспроизведением реальности. В системе захоронений скульптор поставляет ретрансляторы тел, каменные мумии, которые могут заменить забальзамированный труп, когда он изнашивается; в храмах его работа заключается в создании конкретных символов идеи, эмблем одной из божественных сил или величия фараона.

Бесконечное количество комбинаций, которые могут быть получены при объединении нескольких людей разного возраста и пола в одном действии, делает группу высшим достижением искусства, одновременно страстного и научного, такого как скульптура Греции и Флоренции. На такую высоту египтяне никогда не поднимались, но они хорошо понимали более или менее традиционные методы, которыми владеет скульптор. Они создавали фигуры в раунде тысячами; большинство из них были меньше натуры, многие - в натуральную величину, в то время как некоторые превосходили ее смелостью, которой нигде нельзя найти

параллели. Тут и там мы находим фигурки высотой не более трех-четырёх дюймов, которым их создатель ухитрился придать свободу позы, широту исполнения и благородство осанки, которые просто поражают воображение. Взгляните, например, на репродукцию маленькой деревянной статуэтки, которая обрамляет эту страницу (рис. 234); она идентична по размеру оригиналу. Его дата неизвестна, но мы должны быть склонны отнести его к Древней империи. Вид у этого маленького персонажа такой гордый и исполненный достоинства, что он вполне мог бы быть уменьшением от колосса.



Рис. 234.—Деревянная статуэтка, принадлежащая М. Деларош-Верне. Рисунок Сент-Эльма Готье.

То, что мы называем бюстами, то есть фигурами, состоящими только из головы и верхней части туловища, не было неизвестно египтянам. Во всех описаниях упоминается наличие в Рамессеуме двух колоссальных бюстов Рамзеса II, один из которых выполнен в черном цвете, другой - из гранита, окрашенного в черно-красный цвет.

Казалось бы, все колоссы были из камня, особенно более твердых пород. Дерево использовалось для изготовления фигурок и статуэток в натуральную величину, особенно последних. Терракота, покрытая эмалью, практически не использовалась ни для чего, кроме очень маленьких фигурок. То же самое было и с бронзой, которая редко использовалась для изготовления крупных фигур. Мы не знаем, делали ли египтяне в дни своей независимости бронзу такой же величины, как в натуральную величину, как это постоянно делали греки. Одно из крупнейших известных произведений - Гора из коллекции Посно (рис. 44, том I.). Его высота составляет около трех футов. Он представляет собой единую отливку, за исключением кронштейнов, которые были добавлены позже. Отделка головы примечательна, а глаза, по-видимому, были инкрустированы эмалью или каким-то другим драгоценным материалом, который с тех пор исчез. Руки, по-видимому, держали какой-то сосуд для возлияний, который, будучи серебряным или золотым, должно быть, был извлечен в очень ранний период. Исполнение напоминает лучший стиль восемнадцатой династии.



Рис. 235.—Бронзовый кот. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Наивысшее применение, которому может быть использована скульптура, - это изображение человеческой фигуры, но египетские скульпторы не брезговали использовать свои резцы для изображения тех животных, которые были объектами поклонения в их стране. У нас есть превосходные изображения большинства из них; фигурка кошки, которую мы берем из витрин Лувра, является средним экземпляром (рис. 235). Лев был так же хорошо изображен. На барельефах мы иногда находим его превращенным в своего рода геральдическое животное за счет добавления символических рисунков на его боках и плечах (рис. 236); но даже там, где он наиболее упрощен, его очертания и общие движения в основном правдивы. Иногда мы находим его в полном рельефе, вылепленным с исключительной силой и искренностью. Так обстоит дело с бронзовым львом, который, должно быть, когда-то был частью какого-то висячего замка, если мы можем судить по нескольким звеньям цепи, которые все еще прикреплены к нему.^[272] Хотя это животное имеет овалы Апри, и, следовательно, относится к низшему периоду египетского искусства, его стиль необычно энергичен.

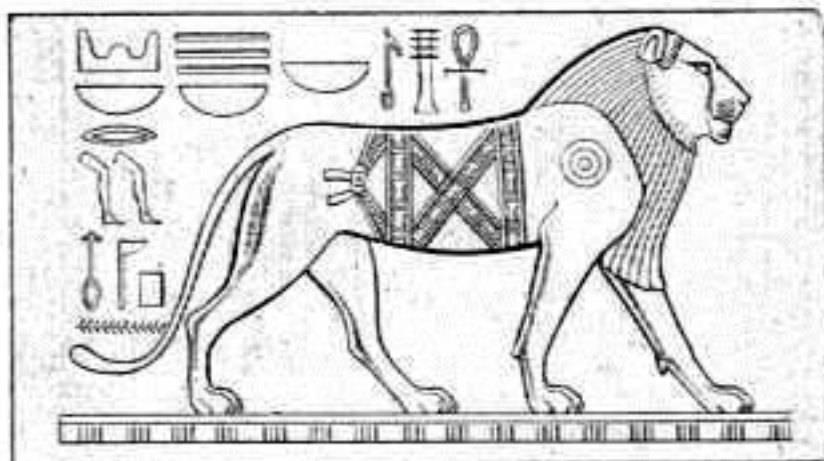


Рис. 236. Лев с фиванского барельефа; из Прис.

Египтяне, как и другие восточные народы, были поражены силой и красотой этих животных, которые в их времена, должно быть, в изобилии водились в пустынях Сирии и Эфиопии. Они были выбраны в качестве эмблем королевской храбрости; [273] голова льва была возложена на плечи Хобса, а голова львицы - на плечи Сехета. Наконец, именно от льва было заимствовано первое представление о том вымышленном животном, которое греки называли сфинксом.

"Поначалу сфинкс мог быть не чем иным, как львом, поставленным охранять вход в храм. Сочетание мужской головы, которая всегда была головой короля, с телом льва, должно быть, было результатом национальной любви к символизму. Сам царь, представленный этим сочетанием физической и интеллектуальной силы, действовал как страж здания, которое он основал. Между греческим сфинксом и сфинксом египтян существовало радикальное различие. Последний не представлял никакой загадки для прохожего, и автор трактата *"Об Исиде и Осирисе"* был солидарен со своим временем, когда писал: "За мистериями египтян не было ничего, кроме их философии, которая просматривалась как бы сквозь завесу. Таким образом, они помещали сфинксов перед воротами своих храмов, имея в виду, что их теология содержала все секреты мудрости в загадочной форме. "Очевидно, египтяне имели в виду не так много, как иногда думают". [274]

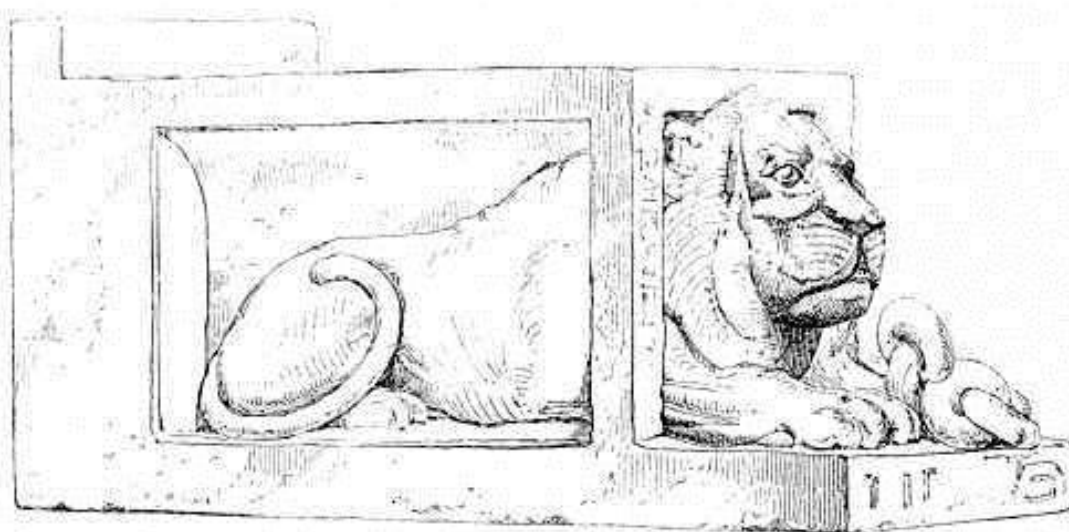


Рис. 237.—Бронзовый лев, Булак. Нарисован Бургуаном.

Мы уже воспроизвели множество примеров того, что можно назвать классической формой сфинкса, его голова покрыта *клафтом*, а лапы вытянуты перед собой (рис. 41 и 157, том I.). Но этот тип включал несколько второстепенных разновидностей. Иногда передние лапы заменяются человеческими руками, держащими символические предметы (рис. 227 и 238); иногда голову человека заменяют головой ястреба. Животных, образующих множество *дромеев* в Карнаке, называют криосфинксами (рис. 205, том I.), но это название неудачное, потому что у них нет ничего общего со сфинксом, кроме положения. Они бараны и ничего больше.

Греческое слово σφίγξ женского рода. Сфинкс с женской грудью, однако, очень редок в Египте. Уилкинсон знал только об одном, на котором была изображена королева Мутантер из восемнадцатой династии.[275]



Рис. 238.—Сфинкс с человеческими руками. Барельеф; из Приссе.

Египтяне не довольствовались смешиванием фигур людей и животных в своих изображениях богов, они таким же образом сочетали фигуры четвероногих и птиц. Так, иногда мы находим крылья на спинах газелей и антилоп, а иногда и любопытное животное, состоящее из головы ястреба и неопишуемого тела (рис. 239). Были ли такие фантастические четвероногие сознательно изобретены египетскими художниками или нет, у нас нет возможности решить. В период, когда не существовало той научной культуры, которая одна позволяла людям отличать возможное от невозможного, они вполне могли верить в крылатых и птицеголовых животных с четырьмя ногами. Для греков времен Гомера и даже для детей их детей химера и ей подобные были реальными. Они знали, где они живут, и описывали их привычки. На картине в Бени-Хассане эти воображаемые звери изображены летящими перед охотником и смешанными с несомненными обитателями гор и пустынь.[276] Такие изображения, должно быть, были распространены на тех предметах — частично изготовленных в Египте, частично имитированных в Финикии, — которые предприимчивые жители последней страны распространяли по всей Западной Азии и бассейну Средиземного моря. В них была большая доля того мистического и загадочного характера, который всегда привлекал внимание декоратора. Возможно, они помогли развиться вере в то, что изображенные на них любопытные существа существовали в каком-то уголке мира, и они, безусловно, многое сделали для формирования тех декоративных типов, которые были переданы через Грецию современным художникам-орнаменталистам.

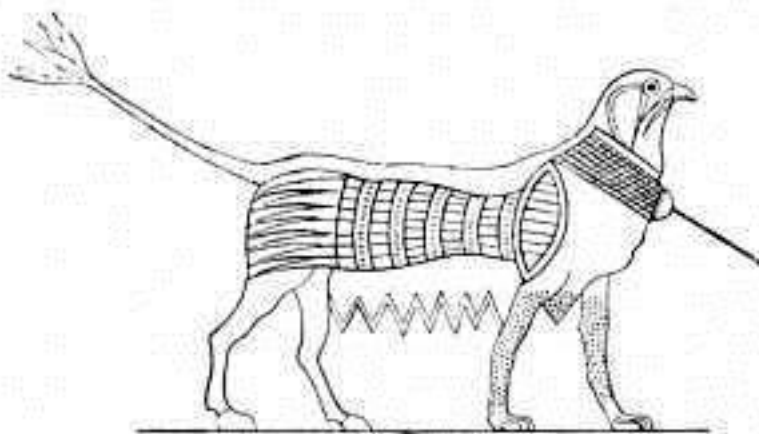


Рис. 239. Четвероногое с головой птицы. Из Шампольона, стр. 428 бис.

§ 7. Техника выполнения барельефов.

Работа с барельефом занимала такое важное место в увлечениях египетского скульптора, что мы должны изучить ее процессы более подробно.

Во-первых, он почти всегда был раскрашен. Те барельефы, на которых нет и следа краски, можно рассматривать как незаконченные.

Во-вторых, глубина рельефа варьировалась настолько, насколько это было возможно, от почти отдельных фигур опор Осириса до тонкой резьбы на стелах и стенах гробниц. В мастабах было найдено несколько работ с очень высоким рельефом (рис. 120, том I.),^[277] но они совершенно исключительны; глубина обычно от двух до трех миллиметров. То же самое и с фиванскими гробницами. Только на фигурах в натуральную величину рельеф достигает сантиметра или полутора в глубину; сочленения, границы драпировки и ограничивающие линии контура обозначены с гораздо меньшей отчетливостью.

Процессов, использованных в египетских рельефах, было три, и, по крайней мере, один из этих трех был почти неизвестен в других местах.

Самый распространенный из трех - тот же, что и у греков, при котором фигуры выделяются на гладком ложе, которое иногда слегка углублено по соседству с их контурами. Когда использовался известняк, этот метод почти всегда был предпочтительнее, поскольку этот материал позволял без труда заправлять грядки.

Иногда, с другой стороны, фигура моделируется рельефно в углублении глубиной от полдюйма до полутора дюймов (рис. 240). Такой способ действий, характерный для Египта, несомненно, был подсказан желанием максимально защитить изображение. Для этой цели он был исключительно эффективен, высокое "ложе" рельефа защищало его как от случайных повреждений, так и от воздействия погоды и времени. Однако у этого был один недостаток - сбивающие с толку тени, которые скрывали часть модели. Этот процесс использовался, как правило, для резьбы на гранитных и базальтовых саркофагах (рис. 195, том I.). Шлифовка окружающих поверхностей потребовала бы слишком много времени и труда. Однажды этот метод был применен и к известняку, и, таким образом, среди тех предметов в Лувре, которые были обнаружены в Серапеуме, мы находим стелу чрезвычайно тонкой работы, изображающую Амасиса в преклонении перед Аписом. Голова Амасиса повреждена, и мы предпочли привести в качестве образца прекрасную голову Рамзеса II, высеченную в известняковой плите, которая также находится в Лувре (рис. 240).

В третьей системе поверхность фигур и основание, или поле, рельефа поддерживаются на одном уровне. Контуры обозначены полыми линиями, вырезанными в камне. В этом случае моделирования очень мало. Здесь недостаточно глубины, чтобы скульптор мог обозначать разные плоскости, и его работа становится немногим больше силуэта, в котором контур обозначен углублением, а не росчерком карандаша или кисти. Когда нужно было добиться более быстрого, чем обычно, прогресса, египетский художник удовлетворился этим наброском. Большинство тех обширных исторических и биографических сцен, которые покрывают стены Рамессеума и Мединет-Абу (рис. 173, том I.), были выполнены им.

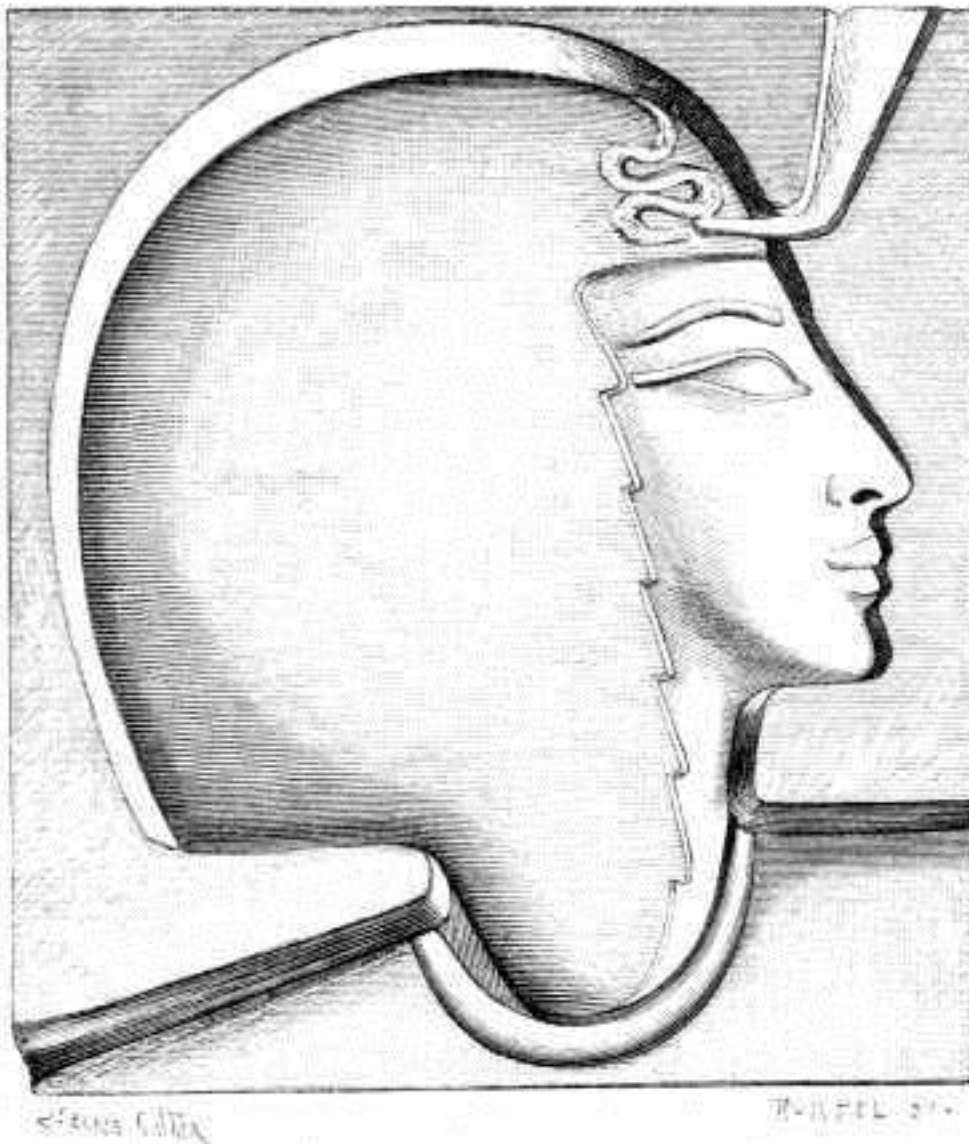


Рис. 240.—Портрет Рамзеса II, Лувр. Кисти Сент-Эльма Готье.

Большинство существующих у нас рельефов взяты из гробниц. В масштабах их изготовление было достаточно простым. Скульптор просто вырезал грани на их известняковых стенах. Но в гипогее трудности часто были велики, и все же их всегда удавалось преодолеть. Барельефы в таких местах были, как правило, небольшого масштаба. Следовательно, выступы кремня и окаменелые раковины, с которыми постоянно соприкасалось резцо скульптора, должно быть, в немалой степени смущали его. Где бы ни были обнаружены такие недобрые глыбы, их извлекали из породы, оставленные ими грубые отверстия придавали квадратную форму и заполняли либо цементом, который со временем стал очень твердым, либо точно подогнанными кусками камня. В последнем случае стыки были выполнены с такой

тщательностью, что обнаружить их очень трудно. В некоторых усыпальницах этих вставок так много, что они составляют не менее четверти всей поверхности.[278]

Как только резьба на стенах была закончена, последние покрыли тонким слоем штукатурки. Этим почти никогда не пренебрегали; его наносили на камень, цемент и известняк без разбора. Это давало лучшую и более прочную основу для цветного оформления, чем голый камень.[279]

Главное место на этих барельефах занимают человеческие фигуры, а за ними - фигуры животных. Аксессуары, такие как пейзаж и неодушевленные предметы, по большей части обозначены лишь слегка, проиллюстрированы все виды сельскохозяйственного труда, но только в той мере, в какой это непосредственно касается действий человека. На заднем плане никогда не бывает больше, чем абсолютно необходимо для правильного понимания сцены.[280] Греки следовали тому же правилу. В этом отношении египтяне были хорошо осведомлены. Их художественное чутье, должно быть, предупредило их об истинных условиях работы с рельефом, которая не может без величайшего риска соперничать со сложными достижениями живописи.

Из этой практики мы могли бы предложить несколько исключений, например, некоторые резные картины в Телль-эль-Амарне и даже в самих Фивах, на которых художник, по-видимому, развлекался воспроизведением красот природы, рощ и садов, окружающих дворцы и более скромные жилища, частично ради них самих, частично привлеченный некоторыми необычными аспектами сцены, которые, по-видимому, были заимствованы из соседних стран.

В большинстве случаев египетский скульптор делал человека центром и *смыслом существования* своих работ, и все же то тут, то там он проявляет странную заботу об эффективном расположении сцены вокруг него. Поэтому не без оснований некоторые считают египетский барельеф источником, первым грубым наброском тех пейзажей, которые так любило *эллинистическое*, или, как некоторые сказали бы, *александрийское* искусство. Одной из самых известных из них является *мозаика Палестрины*, которая представляет нам египетский пейзаж во время наводнения; его здания, животные и любопытные сцены, вызванные разливом Нила, переданы с большой живостью.[281]

§ 8. Драгоценные камни.

Высокоразвитое общество, подобное египетскому, даже во времена Древней империи, должно было испытывать необходимость в какой-то печати. Имена и изображения, выгравированные на кольцах, должно быть, использовались в качестве подписей уже в ту раннюю эпоху. Мы знаем, что с того времени оттиски, сделанные таким образом на воске и глине, использовались в бизнесе и других сделках. От ранних династий до нас не дошло ни одного камня с гравировкой, и все же их изготовление, должно быть, было достаточно простым делом для тех, кто вырезал диоритовую статую Хефрена. Во времена первой Фиванской империи египтяне практиковали огранку аметистов, кизилов, гранатов, яшмы, лазурита, зеленого и белого полевых шпатов, обсидиана, серпентина, стеатита, горного хрусталя, красного кварца, сардоникса и т.д.[282] Мы не знаем, использовали ли те ранние рабочие гранильный круг или нет,[283] но мы можем с уверенностью сказать, что они создали одни из лучших работ такого рода, которые нам известны. Прилагаемая иллюстрация одного из редчайших сокровищ египетской коллекции в Лувре подтверждает наши слова (рис. 241).

"Золотое кольцо с подвижным квадратным камнем сардониксом, на котором с необыкновенной отделкой выгравирован персонаж, сидящий перед алтарем. Алтарь носит название *Ха-ро-бес*. Фигура одета в *скенти*; на шее у него массивное ожерелье; волосы в коротких густых завитках; ноги широко расставлены.

"Датировать эту небольшую работу нам помогает гравюра на реверсе, изображающая короля в красной короне и вооруженного булавой, которой он собирается поразить врага, которого хватает за волосы. Рядом с ним выгравировано имя этого царя: *Ра-эн-ма*, то есть Аменемхет III. Качество изготовления этой грани, возможно, уступает качеству лицевой стороны, формы сравнительно скудные и сухие; однако она далека от того, чтобы быть плохой".[\[284\]](#)



Рис. 241.—Глубокая печать на сардониксе, аверс. Коллекция Лувра. Вдвое больше реального размера.



Рис. 242. — Обратная сторона той же глубокой печати.

Сердоликовая статуэтка Усуртезена I., к несчастью, утраченная Лувром, относилась к тому же периоду. В течение трех дней июля 1830 года швейцарцы, стоявшие на колоннаде Лувра, открыли ужасный огонь по толпе. Однако нападавшим удалось проникнуть во дворец и захватить галереи. После их окончательного выхода на пенсию единственной вещью, которая, без сомнения, пропала, была эта маленькая статуэтка, о которой с тех пор никто ничего не слышал. Он был одинаково ценен как своей редкостью, так и красотой изготовления.[\[285\]](#)

Художники Второй Фиванской империи, по-видимому, не превзошли художников первой, но их работы дошли до нас в гораздо большем количестве. В Лувре хранится значительное

количество колец с выгравированными именами Тутмоса, Аменофиса, и других, принадлежащих к восемнадцатой и девятнадцатой династиям. Об их характере можно догадаться на двух примерах.



Рис. 243.—Глубокая печать на яшме. Жалюзи. Реальный размер.



Рис. 244. — Обратная сторона той же глубокой печати.

"В 1877 году Лувр приобрел камень для кольца с мелко выгравированными на каждой стороне изображениями фараона Тутмоса II. Это зеленая яшма четырехугольной формы. На одной стороне фараон, обозначаемый своим именем *Аа-хепер-ра*, схватил льва за хвост и собирается ударить его своей булавой. Эта сцена символизирует победоносную и бесстрашную силу суверена. Она чрезвычайно редка. Его значение усиливается словом *куэн*, или доблесть (рис. 243). На другой стороне изображен Тутмос, выпускающий стрелы с высоты своей колесницы по противостоящим ему врагам; один падает навзничь, другого топчут копыта царских коней (рис. 244). Такое изображение достаточно распространено на внешней стороне храмов, но его не часто можно встретить на таких маленьких предметах, как эти".[286]



Рис. 245.—Печать Армэ. Лувр. Реальный размер.

Иногда все кольцо изготавливается из одного материала, символы и фигурки вырезаются на металле, из которого оно состоит. Так обстоит дело с самым заметным предметом среди египетских драгоценностей в Лувре (рис. 245), который никак не мог быть предназначен для пальца; он слишком велик: должно быть, его делали только для использования в качестве

печати. Месье Пьерре так описывает его: "Печатка в виде кольца и подвижного ободка, оба из золота. На одной грани безеля выгравирован овал короля Армаиса, последнего принца восемнадцатой династии. На другой - *проходящий* лев, эмблема королевской власти; его венчают слова *Непхопеш*, повелитель доблести. На третьей и четвертой сторонах изображены скорпион и крокодил соответственно. Исполнение этой небольшой работы достойно восхищения; дизайн и действия льва особенно прекрасны".[287]

Кольцо, подаренное фараоном Иосифу в знак делегированной ему власти, возможно, было таким.[288] Самые дешевые кольца имели оправу из фаянса или сланца, покрытую эмалью. Скарабеев вырезали, как правило, из мягкого камня.

При огранке драгоценных камней египтяне использовали как процесс глубокой печати, так и рельеф, но большая пригодность первого для работы с печаткой сделала его их особым фаворитом. Они не знали о процессе, который мы называем камею, при котором используются разноцветные слои сардоникса для создания контраста между рельефом и его подложкой.

Известно несколько египетских цилиндров из фаянса или мягкого камня, покрытых эмалью. На них изображены королевские овалы; в Британском музее есть один, который, по-видимому, датируется двенадцатой династией. Их занятость, похоже, никогда не становилась очень распространенной.[289]

§ 9. Основные условности египетской скульптуры.

Обрабатывалось ли оно по дереву, известняку или более твердым камням, высекало ли оно колоссов на склонах холмов из песчаника или вырезало миниатюрные изображения своих богов и царей в камне перстня-печатки, искусство Египта никогда не освобождалось от тех интеллектуальных концепций, которые были запечатлены в его первых творениях; оно оставалось верным тенденциям своего зарождения; оно сохраняло те же фундаментальные качества и недостатки; оно смотрело на природу теми же глазами и интерпретировало ее тем же образом, от первого момента до последнего.

Эти методы и процессы, а также условности художественной интерпретации, которые сохранялись при всех изменениях вкуса, еще предстоит рассмотреть. Это общие черты, с помощью которых объединяются работы, сильно отличающиеся по исполнению, и их можно найти столь же четко обозначенными в статуе, датируемой временами Амасиса и Нектанебо, как и в статуе Древней империи.

Некоторые условности египетского искусства следует объяснить строением человеческого разума и условиями, в которых он работает, когда впервые пытается воспроизвести пластику; другие, по-видимому, проистекают из определенных привычек мышления, свойственных египетской цивилизации. Есть еще третий класс, который следует отнести к чисто техническим причинам, таким как возможности используемых материалов и инструментов. Влияние, которое они оказывали на художественное выражение мысли, слишком часто недооценивалось. Мы постараемся признать их всю важность.

Когда мы смотрим на египетский барельеф, мы замечаем в нем определенные несовершенства изображения, которые мы, возможно, часто замечали раньше либо в ранних работах других народов, либо в бесформенных рисунках, которые совсем маленькие дети нацарапывают на бумаге. Зарождение искусства и искусство младенчества имеют много общего.

Мы привыкли к процессам, которые являются научно точными. Благодаря накопленным за многие столетия знаниям даже школьник среди нас понимает перспективу. Поэтому мы склонны испытывать чрезмерное удивление по поводу неловкости и неточности, которые мы находим в трудах первобытных школ, в записях, сделанных человеком в присутствии природы без какой-либо помощи опыта более древних цивилизаций. Если мы хотим отдать должное тем ранним художникам, мы должны попытаться осознать, в каком замешательстве, должно быть, находились они, когда пытались воспроизвести на плоской поверхности те тела, которые представлялись их взору в трех измерениях высоты, ширины и глубины, и со всеми сложностями, возникающими из ракурса и перспективы, из игры света и тени и из разнообразия цвета. Другие затруднения, должно быть, возникли из-за пересечения и разнообразия линий, из-за последовательности плоскостей, из-за необходимости отображать или, по крайней мере, предполагать толщину объектов!

Когда в человеке начало проявляться желание подражать природным объектам, он получил свой первый урок рисования от the sun. Утром и вечером его почти горизонтальные лучи четко отбрасывали его силуэт на белые скалы и стены, и не было ничего проще, чем зафиксировать очертания проецируемого таким образом изображения кусочком угля или обожженного дерева; после этого было легко имитировать такое изображение солнца как в большом, так и в малом размере. Такие фигуры по необходимости представляли собой профили, поскольку силуэт, создаваемый головой, видимой спереди, был бы очень неопределенным и расплывчатым.

Профили людей и низших животных, должно быть, сыграли главную роль в этих ранних попытках создать дизайн. В этом нет ничего противоречащего нашему повседневному опыту. Вид сзади вряд ли нужно принимать во внимание, и есть два боковых положения, правый и левый профили, по сравнению с одним для лицевой стороны. Наконец, тот факт, что лицевая сторона состоит из двух частей, которые должны находиться в абсолютной симметрии друг с другом, значительно усложняет работу новичка. Даже в постановках искусных художников мы часто обнаруживаем, что эта симметрия была упущена. Именно на этот профиль в первую очередь нападают новички в искусстве рисования, и именно этот профиль всегда остается наиболее понятным для простых умов. Феллах, присутствующий при вскрытии одной из тех гробниц, которые были построены его далекими предками, сразу узнает изображенных животных, а также значение их позы и группирования. Уилкинсон замечал это несколько раз. Но если тому же человеку показать европейский рисунок, он будет безнадежно сбит с толку ракурсом, перспективой и игрой света и тени. Он больше не сможет отличить быка от лошади или осла.

В своих барельефах и картинах египетские художники использовали почти исключительно профиль,^[290] но, благодаря своеобразному компромиссу, мы иногда находим его в сочетании с позой тела, которая строго требовала полного или, по крайней мере, трехчетвертного лица. Силуэт в его целостности, по-видимому, был сочтен недостаточным, и желание воспроизвести более полный образ побудило их изобрести компромисс, о котором идет речь.

В египетских профилях глаз нарисован как бы в анфас. Утверждалось, что это результат глубокого расчета, что, "несмотря на факты, египетский художник предпочел придать первостепенное значение тому органу человеческого облика, который является окном души".^[291] Мы считаем, что истинное объяснение гораздо проще. Хотя линии носа и рта более четко обозначены в профиль, чем на лицевой стороне, только в последнем случае глаз способен продемонстрировать всю свою красоту. Если смотреть сбоку, она маленькая, ее линии короткие и резкие, и малейшее изменение положения головы влияет на ее контуры

таким образом, что это очень озадачивает неопытного художника. Когда ребенок пытается нарисовать голову, он придает губам и носу их истинную форму, но в девяти случаях из десяти глаз рисуется так, как если бы он был изображен в полный рост; и искусство в детстве делало то, что дети делают до сих пор.

Мы обнаруживаем аналогичное несоответствие между туловищем и конечностями. Ступни показаны в профиль, в то время как тело, которому они принадлежат, стоит прямо к нам. Оба плеча видны в одинаковой полноте, и крепление рук часто бывает неправильным (рис. 246). Иногда кажется, что они сломаны в плече. Опять же, руки почти всегда находятся в таком положении, чтобы исключить всякие сомнения относительно количества пальцев, которыми они обладают.

Таким образом, кажется, что художник выбрал тот аспект, который казался ему наиболее естественным для каждой части тела. Возникшее в результате противоречие противоречило природе. Чувство, из которого это возникло, было идентично тому, которое побуждало египетских художников создавать то, что мы могли бы назвать "проекциями", когда они хотели изобразить здания. Основная идея рисовальщика состояла в том, чтобы показать все стороны своего объекта с первого взгляда, показать детали, которые на самом деле были частично скрыты друг другом. Таким образом, мы обнаруживаем, что на некоторых барельефах тщательно изображены как одежда, так и нагота, которую эта одежда должна была прикрывать. На барельефе в Телль-эль-Амарне изображена царица, ожидающая Аменофиса IV. она одета в длинное одеяние, достигающее до пят, и все же все ее формы переданы с такой тщательностью и детализацией, как будто между их красотой и взором зрителя нет завесы (рис. 247).

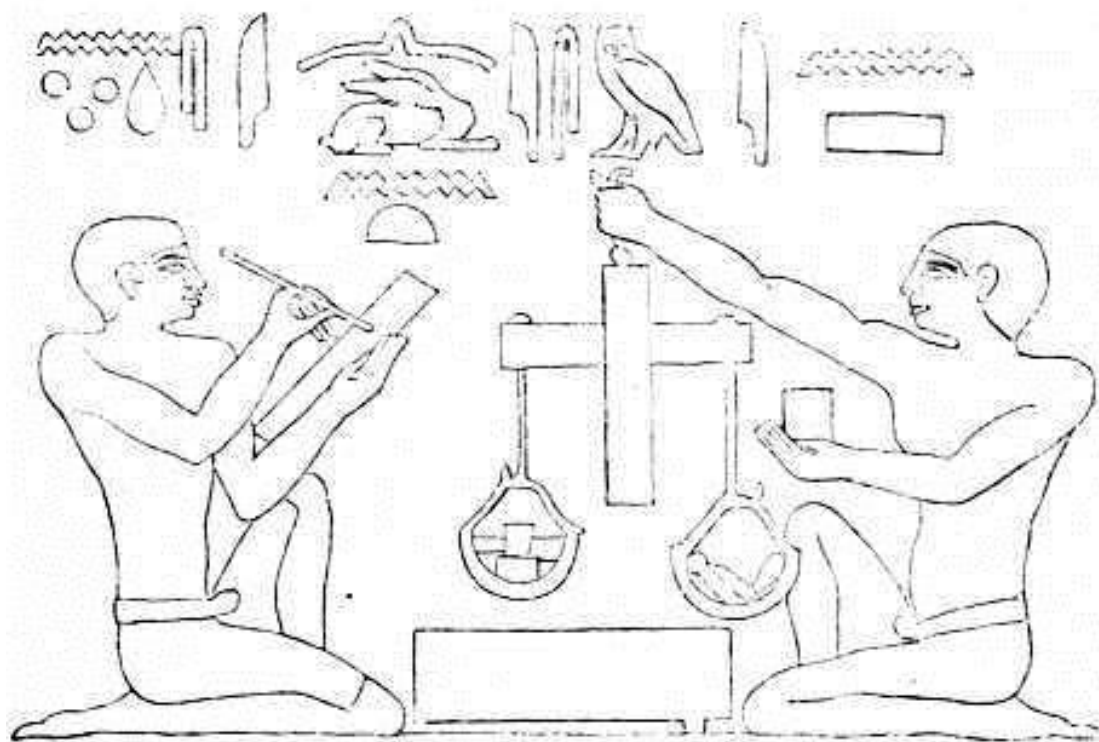


Рис. 246.—Барельеф из Саккары. Пятая династия.

Произвольная комбинация похожих символов используется египетским художником, когда он хочет показать несколько лиц друг за другом в горизонтальной плоскости; он размещает их вертикально друг над другом. Примером этого являются изображения великой битвы в Фивах (рис. 13, том I.). Враги, все еще сражающиеся, смешаны с мертвыми и ранеными в

одну беспорядочную кучу перед колесницей фараона и простираются от верха до низа рельефа. Ту же условность можно обнаружить в рядах заключенных, рабочих или солдат, марширующих по ровной поверхности; они расположены своего рода эшелонам на рельефном поле (рис. 42).[292]

Какими бы ошибочными ни казались нам эти условности, египетского зрителя они не смущали. Он был знаком с ними по долгому употреблению, и его интеллект легко восстановил истинное соотношение между различными частями объектов, столь странно искаженными. Даже по мере того, как искусство взрослело и мастерство египетского скульптора в некоторых отношениях возрастало, он никогда не чувствовал себя вынужденным отказаться от этих примитивных методов интерпретации. Графические условности подобны условностям письменного и устного языка; однажды установившись, даже те, которые кажутся иностранцу наиболее абсурдными, становятся приемлемыми по привычке, и местный житель даже не подозревает о существовании аномалий, которые сбивают с толку иностранного посетителя.



Рис. 247.—Царица, ожидающая Аменофиса IV.: Телль-эль-Амарна. Из Присса.

Говоря в целом, мы можем сказать, что в египетских картинах и рельефах отсутствует перспектива. И все же мы находим искренние попытки изобразить вещи менее произвольным образом в некоторых произведениях, датируемых Второй Фиванской империей. Посмотрите, например, на попытку художника в гробнице Чамхати изобразить пять человек, идущих почти в ряд. Вместо того чтобы располагаться друг над другом, они находятся на одном уровне (рис. 248). Один из пятерых немного отстает от остальных; видны голова и большая часть его тела. Остальные четверо выходят вперед. Чтобы все они были видны, скульптор изобразил их так, как они показались бы человеку, стоящему справа от них и немного впереди; таким образом, рельеф имеет четыре плоскости. Три более дальние фигуры показаны только контурами. Это перспектива, хотя вряд ли она правильная. Отступающая линия опросов опускается, как и положено, но то же самое делают и локти, и они должны подняться.



Рис. 248.—Барельеф XVIII династии. Из Приссе.

Этот рельеф свидетельствует о значительном прогрессе, и, если предположить, что он первый в своем роде, скульптор, создавший его, заслуживает похвалы за то, что вдохнул новую жизнь в египетское искусство. Но он был не первым; другие использовали тот же метод, но всегда в строго определенных пределах. Он использовался, когда нужно было привести несколько человек, которые все были в одной позе и делали один и тот же жест,^[293] но он никогда не использовался в качестве отправной точки для модификаций традиционных способов отображения отдельных фигур или групп фигур. Египтяне

пользовались ими до последних дней своей цивилизации, даже не подозревая об их ребяческом характере.

В случае с животными четко прорисованного профиля было достаточно, чтобы сделать их легко узнаваемыми. И все же, даже во времена Древней империи мы обнаруживаем явные попытки внести некоторое разнообразие в эти силуэты. Иногда быки поворачивают головы к зрителю, иногда поворачивают их набок, как бы отгоняя мух, но даже тогда головы показаны в профиль.^[294] В Бени-Хассане мы находим прогресс в этом вопросе. В сцене охоты лев, который только что свалил горного козла, показан анфас,^[295] но ни здесь, ни где-либо еще не предпринимались попытки нарисовать тело животного иначе, чем в профиль.

В своих семейных группах египетский скульптор столь же наивно подчеркивал превосходство мужа и отца. Он сделал его намного выше окружающих его людей. Тот же прием использовался для обозначения различия между богами или царями и обычными людьми, а также между последними и животными (рис. 57, том I.). Такое решение проблемы является универсальным на заре развития искусства. Он был перенят ассирийцами, персами, первобытными греками и нашими собственными предками в средние века. Легче вдвое или втрое увеличить фигуру в надлежащем размере, чем значительно усилить достоинство и благородство ее характера.

В своем желании избежать трудностей египтяне пренебрегали различиями, на которых настаивало бы более продвинутое искусство. Для них каждый мужчина был в расцвете сил, каждая женщина обладала изящными формами девственницы на выданье. В своей круглой работе они доказали, что способны подчеркнуть индивидуальность, но ограничили свое внимание лицом и едва ли пытались показать, как с течением лет изменяются контуры и упругость плоти у представителей обоих полов. В своих барельефах и картинах они использовали только контуры. Сущность их фигур не была смоделирована ни материально, ни в цвете. С такими скудными ресурсами художнику было бы очень трудно передать все возрастные различия. Поэтому он выбрал средний путь. Каждому полу он придавал ту внешность, которая, казалось, наилучшим образом подчеркивала его особую красоту. Одного он изобразил в расцвете мужественности, другую - юной девушкой. Когда было необходимо с некоторой точностью определить возраст испытуемого, он прибегал к таким условным признакам, как палец во рту и длинная прядь волос младенческого возраста (рис. 249).



Рис. 249.—Гор в детстве, фаянсовая посуда с эмалью. Реальный размер. Жалюзи.

Скульпторы Древней империи, которые придавали такое значение точному сходству, по-видимому, время от времени пытались отметить преклонный возраст своих моделей. Голова великой статуи Хефрена - голова еще молодого человека (рис. 205); голова другой статуи того же царя выдает приближение старости. Этому примеру, по-видимому, не последовали в более поздние эпохи. Мы склонны думать, что каждый государь при восшествии на престол нанимал какого-нибудь известного художника для создания своего портрета. Последний принялся бы за работу; изучил бы свою модель из первых рук, поскольку фараон, возможно, снизошел бы до того, чтобы позировать ему; подчеркнул бы особенности облика, которые он увидел, и по всему лицу и фигуре царя распространился бы тот аур цветущей энергии и молодости, который присущ почти всем царским статуям. Таким образом, был бы создан образ, который сочетал бы в себе как правдивость портрета, так и общепринятый полубожественный типаж. С течением времени, в зависимости от таланта художника и, возможно, от характера королевских черт, один из этих элементов будет вторгаться в другой. Но после того, как этот образ будет установлен, он станет своего рода официальным и подлинным стандартом королевского облика и послужит образцом для всех, кому в течение оставшегося периода правления может быть поручено воспроизводство личности короля.

Есть много фактов, подтверждающих эту гипотезу. Среди бесчисленных изображений Рамзеса II. например, есть некоторые из них, которые, судя по надписям, должны были быть казнены, когда ему было по меньшей мере восемьдесят лет; и все же они изображают его молодым человеком.

Почти то же самое происходит и в наше время. В монархических государствах суверен изображен на монетах таким, каким он был при восшествии на престол. Годы не изменили его черт и нежности кожи, потому что жребий, сделанный в его юности, должен послужить ему в старости. Почти то же самое мы можем сказать о статуях и бюстах, в которых королевские черты повторяются в общественных зданиях и общественных местах столицы. Единственный портрет, который когда-то был достаточно точным, повторяется до бесконечности. Мы находим это повсюду, на бумаге, холсте, штукатурке и мраморе, умноженное каждым процессом, который наука придала искусству. Он сохраняет свою официальную и общепринятую аутентичность еще долго после того, как возраст, уход и болезни сделали его оригинал неузнаваемым.^[296]

Есть одна особенность, свойственная египетскому искусству, которую не так легко объяснить, как последнюю. Насколько нам известно, до сих пор не было приведено никаких объяснений почти неизменной привычки заставлять фигуры, которые, как предполагается, ходят, выставлять вперед левую ногу. Почти единственными исключениями являются те фигуры на барельефах, которые повернуты влево от зрителя. Затем правая нога выдвигается вперед (рис. 18, 24 и др., том I.). Среди работ в раунде вряд ли найдется исключение из обычного правила. Должны ли мы рассматривать это как результат каприза? случайности, превратившейся в привычку? Или это было результатом суеверия, аналогичного или, скорее, противоположного суеверию римлян? Последние всегда следили за тем, чтобы переступить порог правой ногой вперед; в Египте, возможно, те же идеи относились и к левой ноге. Египтологи должны быть в состоянии сказать нам, есть ли в текстах что-либо, указывающее на существование такого суеверия.

Помимо своих этнических особенностей, работа египетского скульптора наделена своеобразной физиономией благодаря определенной скованности, от которой ему вряд ли когда-либо удастся избавиться, даже когда он изображает движущиеся фигуры. Почти всегда используется опора в виде колонны сзади; руки прижаты к бокам; огромный головной убор часто обрамляет голову и свисает на плечи двумя равными массами; длинная и узкая борода выбивается из-под подбородка и ложится на грудь.

Свобода и разнообразие позы также отсутствуют у сидящих статуй. Колени сведены вместе, а руки опираются на них. Мы никогда не находим поднятую руку, раскрытую ладонь, словно для придания силы речи, или вытянутую ногу, чтобы ослабить скованность линий. Здесь нет стремления к той гибкости конечностей и разнообразию поз, которых греки ухитрялись добиться даже в своих культовых фигурах. Лицо часто полно одушевления и индивидуальной жизненной силы, моделирование туловища и конечностей удивительно точное и широкое, но тело в целом слишком симметрично в движениях и совершенно без *самозабвения*. Естественные движения, проистекающие из легкости и свободы, никогда не используются. Принудительные и общепринятые установки универсальны.

Причину этого искали в верховенстве жреческой касты. Нам говорят, что жрецы, должно быть, вскоре приняли такой тип, или, скорее, несколько разновидностей такого типа, которые казались им выражающими их собственные представления о человеке, обожествленном смертью, о царе как сыне богов, о самих богах как защитниках египетской расы. Они возлагали на художников увековечение и постоянное воспроизведение этого типа как священную обязанность, и, таким образом, египетский стиль был *иератическим* по своему происхождению и сути.

Такое утверждение легко сделать. *Иератический* - одно из тех удобных прилагательных, расплывчатость которых препятствует критическому анализу. Какие существуют

доказательства того, что древний Египет когда-либо был теократией в собственном смысле этого слова? Лишь однажды на протяжении стольких веков египетские жрецы попытались посягнуть на привилегии царя. Ближе к концу правления двадцатой династии пророки Амона в Фивах изо всех сил пытались заменить власть последнего из Рамзесов своей собственной властью,^[297] но успех их узурпации был очень недолгим. Только в Эфиопии, среди народа гораздо менее цивилизованного, жречество, по-видимому, приобрело неоспоримое превосходство. В Египте царь всегда был первым из жрецов. С помощью армии писцов и чиновников он управлял страной и вел войны; он инициировал и проводил великие общественные работы; он развивал промышленность и торговлю своих подданных. Торговля и завоевания сблизили его с окружающими народами, и из них он набирал свои армии и приобретал агентов всех мастей.

Активные и воинственные главы такой великой империи, как эта, никогда не были рабами деспотического духовенства. Такое общество никогда не позволяло навязывать своим художникам механическое воспроизведение ортодоксальных типов, пока, действительно, его окончательный упадок не лишил его всякой силы изобретать новые формы. Мы видели, насколько велико было разнообразие планов и декораций в египетской религиозной архитектуре, от подчеркнутой простоты храма рядом со сфинксом до роскошного величия фиванских зданий и элегантности зданий в Саисе. Стиль и вкус египетской скульптуры претерпевали изменения при каждом возрождении искусства. Почему же тогда его практикующие оставались верны определенным общепринятым методам интерпретации, ложность которых они, должно быть, осознавали, в то время как они модифицировали свою работу во многих других деталях? До нас никогда не доходил ни один текст, я бы сказал, не из греческого, а из египетского источника, что наводит на мысль, что их руки были менее свободны от религиозных предписаний, чем руки архитекторов.

Мы согласны с М. Эмилем Солди, который первым поставил под сомнение общепринятые теории, в том, что объяснение очевидной аномалии следует искать в другом месте.^[298] Тирания, от которой египетскому скульптору так и не удалось полностью освободиться, была тиранией не жрецов, а материала, с которым он работал. Опираясь на свой личный опыт, М. Солди очень ясно изложил нам этот факт. Будучи одновременно скульптором, медальером и гравером по драгоценным камням, он имеет возможность из первых рук судить о влиянии, которое используемый материал или инструмент может оказывать на стиль произведения искусства. Стиль такой работы является сложным продуктом многочисленных и очень разных факторов. Определить роль, которую играет каждый из этих факторов, не всегда легко; слишком много возможностей для ошибки. Однако мы считаем, что некоторые из наиболее своеобразных и стойких характеристик египетской скульптуры обусловлены твердостью материала и несовершенством используемых инструментов.

Мы знаем связь между погребальными статуями египтян и их второй жизнью; пока эти статуи существовали, существование двойника надежно охранялось. Чем прочнее статуя, тем больше у нее шансов; если бы первая была неразрушимой, жизнь, зависящая от нее, была бы вечной. Именно под влиянием этой идеи египтяне Древней империи напали на такие неблагоприятные материалы, как гранит, диорит и базальт. Такие статуи были недоступны частным лицам. Они предназначались для членов королевской семьи. Из всех работ скульптора они были выполнены наиболее тщательно и восхитительно. Они задавали моду и помогли сформировать те привычки, которые не утратили своей актуальности даже тогда, когда в обиход вошли менее агрессивные вещества. Как им удавалось резать такие твердые породы? Даже в наше время это можно сделать только долгим и мучительным трудом и с помощью стальных долот высочайшего качества. Рабочий вынужден ежеминутно

останавливаться, чтобы подновить кромку своего инструмента. Но все единодушно в том, что современникам Хефрена приходилось обходиться без стальных долот. Египтологи до сих пор обсуждают вопрос о том, использовали ли египтяне железо или нет, но даже те, кто считает, что его название встречается среди иероглифов, признают, что его появление было поздним и применение очень ограниченным.^[299] Оружие и инструменты ранних египтян были из бронзы, когда они не были сделаны из камня или закаленного дерева; и никогда не было доказано, что египтяне или какой-либо другой древний народ понимали, как закалять этот металл таким образом, чтобы его твердость приближалась к твердости стали. Современная наука тщетно искала этот секрет.^[300] В любом случае лишь в нескольких редких случаях и на останках времен Новой империи были обнаружены особые отметины, оставленные резцом. Эти статуи и саркофаги, вырезанные из вулканических пород, все еще несут на себе следы, которые могут быть распознаны глазом знатока, процессов, использовавшихся их создателями.

"Гранит, - говорит М. Сольди, - легче всего обрабатывать ударом молотка по его поверхности. Для начала в ход пускается тяжелый инструмент, называемый *острием*. Он вбивается в материал повторными ударами молотка, ударяя по поверхности гранита и отбивая куски со всех сторон. Мы полагаем, что это *острие* было обычным инструментом египтян не только при черновой обработке своих блоков, но даже при моделировании головного убора или нанесении иероглифа. Такой инструмент не мог очертить четких и твердых контуров, подобных резцу, и своеобразие его изготовления легко распознать по ломаным и неправильным очертаниям многих памятников в Лувре".

Другим инструментом, используемым для обработки гранита в наши дни, является своего рода молоток, головка которого состоит из нескольких симметрично расположенных *заострений*. Мы можем судить о его воздействии по внешнему виду наших бордюрных камней, которые им обработаны; ничто не указывает на то, что им пользовались египтяне. Разновидность топора с двумя лезвиями также используется для той же работы, и, по-видимому, им пользовались египтяне, "которые использовали его на манер молотка, отбивая им поверхность материала и отбивая щепки различного размера в зависимости от веса инструмента. С помощью этих средств желаемая форма может быть придана с достаточной быстротой и точностью, чтобы обойтись без стамески". Большинство египетских статуй из твердого камня, по-видимому, были смоделированы с помощью инструмента такого рода.

"Поверхности, обработанные такими инструментами, как эти, должны были быть отполированы, незначительные шероховатости, оставленные *острием*, должны были быть устранены; следовательно, мы обнаруживаем, что египтяне всегда полировали свои статуи".

Египтяне, по-видимому, не знали ни *напильника*, ни *рашпиля*- разновидности напильника, которая сейчас широко используется. Сухих отметин, оставленных этими инструментами, нигде не видно. В случае широких поверхностей, вероятно, полировка производилась вручную с помощью досок, посыпанных толченым песчаником и смачиваемых через отверстие посередине. Плоские камни, возможно, иногда заменяли эти деревянные диски. Когда требовалась более блестящая полировка, должно быть, использовался наждак. Это вещество в изобилии встречалось на островах архипелага и, должно быть, было привезено в Египет финикийцами. Без него египетские художники не смогли бы создавать свои гравированные драгоценные камни.

Благодаря постоянной повторной закалке бронзы и обновлению ее кромки скульпторам Новой империи удалось вырезать иероглифы на определенном количестве работ в более

твердых породах. Возможно также, что к тому времени железо вошло в более широкое употребление, и они, возможно, научились придавать ему дополнительную твердость путем закалки. Но когда нужно было резать гранит и подобные материалы, работа начиналась с помощью острого и молотка, как описано выше. В случае с некоторыми из этих очень больших фигур, которые были довольно грубо вырезаны в первом случае, окончательная полировка не совсем стерла углубления, оставленные этими грубыми инструментами в камне, особенно там, где подмастерье ударил слишком сильно. Пример этого можно увидеть на сфинксе из красного гранита в Лувре (рис. 41, том I.).

М. Сольди склонен думать, что, по крайней мере, в какой-то период египтяне использовали каменное оружие, а не металлическое, при атаках на более твердые камни. Он рассказывает нам, что ему самому удалось вырезать граниты различной твердости обычным кремнем из окрестностей Парижа. То же самое он проделал с диоритом, как сняв с него мелкие щепки, так и измельчив его поверхность с помощью яшмы. "Этот метод, - добавляет он, - чрезмерно долг и утомителен, и яшма, хотя и тверже диорита, в процессе сильно повреждается. Но все же это доказывает, что статуя может быть изготовлена таким способом, потребовав больших затрат времени и терпения".[301] Мы также должны помнить, что самые твердые породы легче резать, когда они впервые извлечены из карьера, чем после того, как они некоторое время находились на воздухе.

Цвета на барельефах слишком условны, чтобы помочь нам определить материал, из которого были изготовлены египетские орудия труда. Но формы всех инструментов, о которых мы говорили, можно найти именно там. Барельеф в гробнице Ти, на котором показано изготовление надгробных статуй, является древнейшим памятником, который можно процитировать в подтверждение наших замечаний (рис. 250). Слева двое подмастерьев грубо заготавливают статую. Каждый держит в левой руке [302] длинный и тонкий инструмент, который не может быть иным, как долотом; по нему он ударяет молотком. Еще двое работают, полируя другую статую, над которой резец закончил свою работу. Невозможно сказать, из камня или дерева сделаны инструменты яйцевидной формы, которые они используют. Что касается самих статуй, то это, должно быть, известняковые фигурки, подобные тем, которые действительно были найдены в гробнице Ти (рис. 183). В гробнице Обаи в Гурне мы видим скульптора, лепящего передние лапы льва (рис. 251). Его удары нанесены вертикально, а не горизонтально, но его инструменты идентичны тем, что изображены в гробнице Ти. Со времен пятой династии и до времен Рамсесов одно и то же бронзовое долото и грушевидный молоток пользовались неизменным успехом.[303]

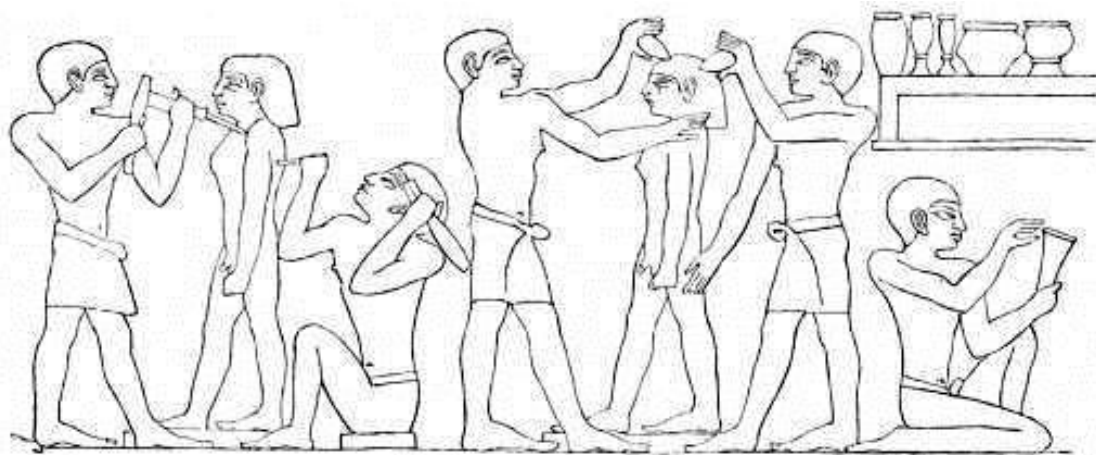


Рис. 250.—барельеф из гробницы Ти.

Две картины в Фивах показывают нам процесс выполнения царского колосса из гранита (рис. 252 и 253). Стоя на постаменте и на досках строительных лесов, несколько рабочих делают все возможное, чтобы ускорить завершение работы, которая уже далеко продвинулась вперед. Сидя на самом верхнем шесте эшафота, один рабочий занят полировкой передней части рамы; другой стоит позади изображения и, держа палитру в одной руке и кисть в другой, распределяет краски по его задней опоре. Может возникнуть вопрос, что делает человек, положивший обе руки на грудь статуи. Для ответа на этот вопрос мы должны обратиться ко второй картине, на которой нам показан сидящий колосс под руками его создателей. Рабочий, стоящий на коленях перед его головой, использует два инструмента. Левой рукой он прикладывает к лицу статуи заостренный инструмент, которым собирается ударить предметом, который держит в правой. Это действие приведет к тому, что от гранита полетят щепки. Эти два инструмента такие же, как у рабочего, который опирается на грудь стоящего колосса. Однако последний, по-видимому, на мгновение задумался, прежде чем продолжить свою работу. Одним из таких инструментов является *острие* из камня или металла, другой действует как киянка или молоток. Тот же инструмент можно распознать в руке человека, который работает над сиденьем статуи; однако он пользуется им без молотка.[304] Опершись на одну из перекладин лесов, он со всей силы бьет по камню. Возможно, работа была начата именно таким образом. В той же гробнице встречается изображение сфинкса, получающего последние штрихи, которое изображено выше (рис. 254). На этой картине полировальным инструментом является диск, подобный тому, которым пользуется один из рабочих на рис. 253. Фигура слева несет в блюде порошок, используемый для полировки гранита. В правой руке он держит что-то вроде кисточки, с помощью которой наносил пудру на протираемые поверхности.

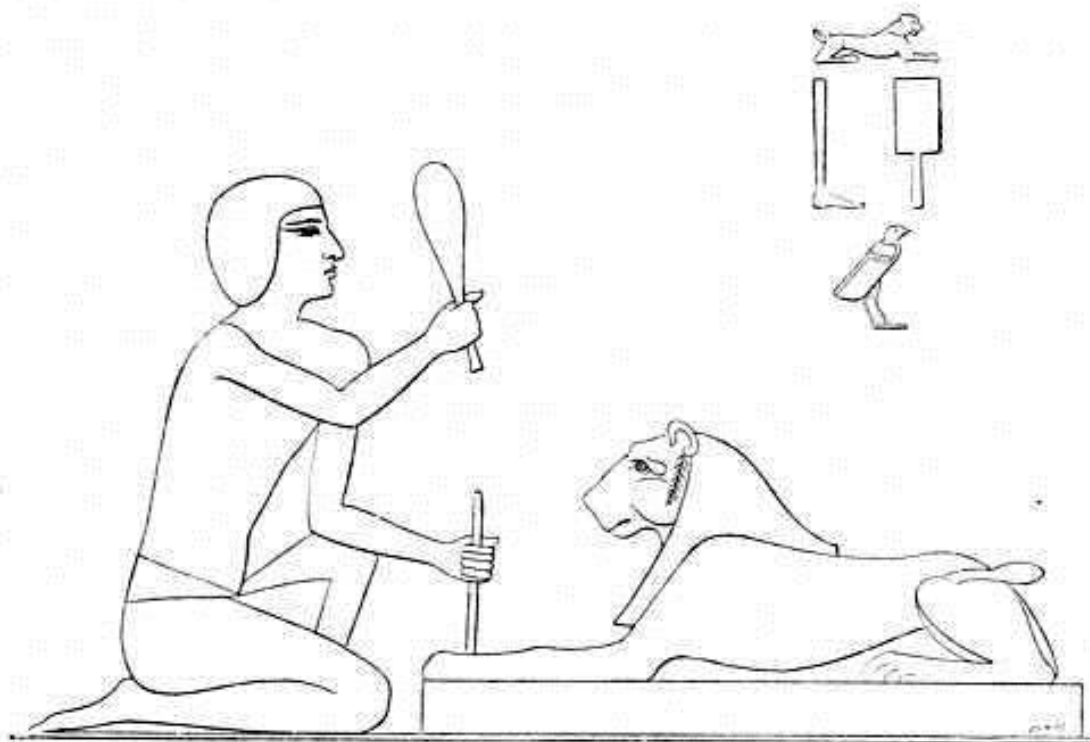


Рис. 251.—Барельеф в Фивах (Шампольон, стр. 180).

Нарис.255изображен рабочий, изготавливающийтет с помощью своего рода топорика или мотыги, которыми он пользуется так же, как молотком

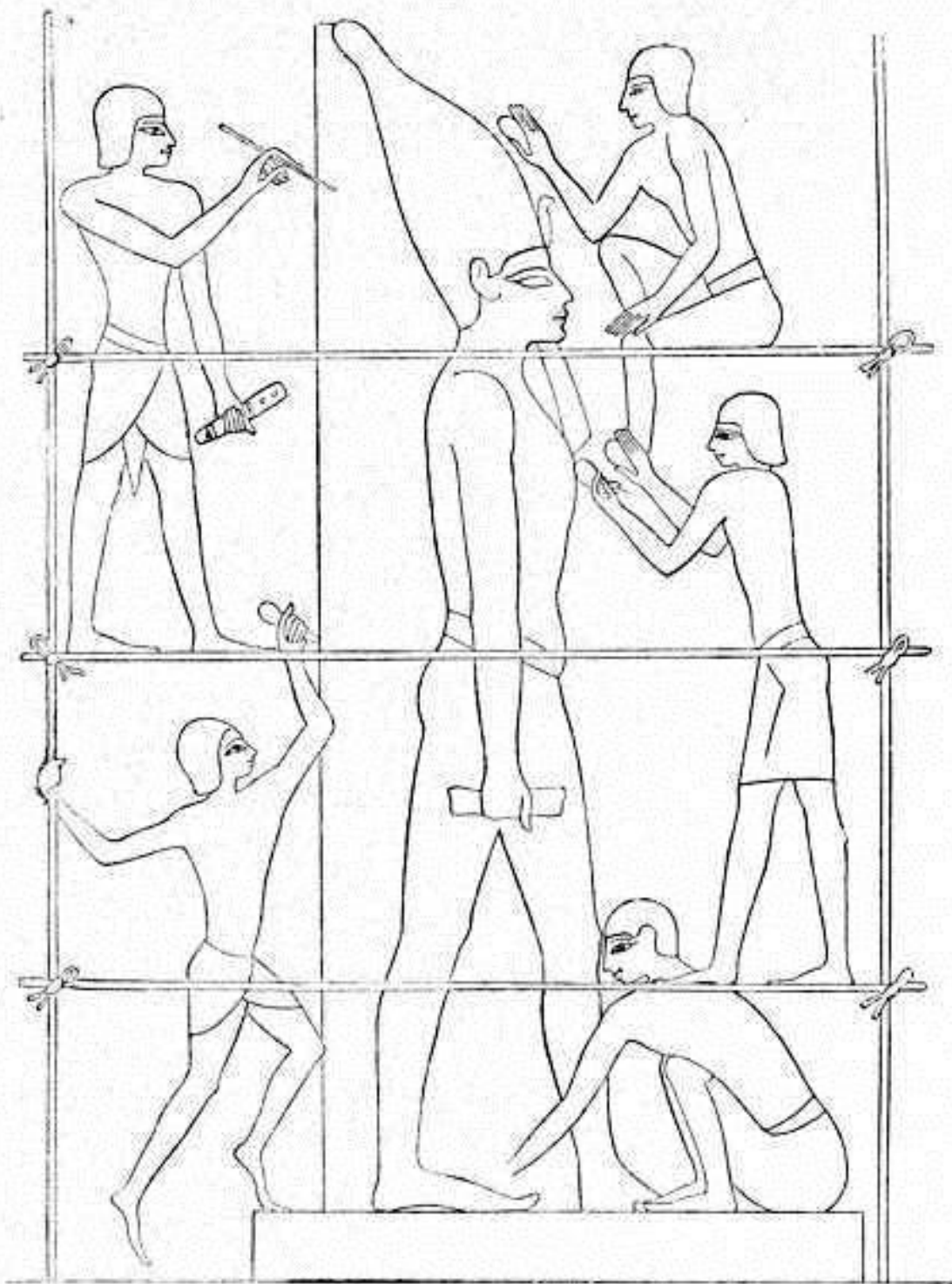


Рис. 252.—С картины в Фивах (Шампольон, стр. 161).

Единственное сомнение, которое остается, заключается в том, какой *материал* использовали египетские скульпторы при обработке гранита. Были ли их молотки и *наконечники* из камня или металла? Они могли распоряжаться только инструментами, которые, за исключением стамески, были несовместимы с действительно тонкой работой. С помощью последнего инструмента искусный резчик может добиться любого эффекта, который ему требуется, от материала, который не является ни слишком твердым, ни слишком мягким, такого как мрамор; но камни, из которых египтяне создавали свои лучшие изделия, плохо поддаются резцу. Чтобы добиться требуемого эффекта, им пришлось затратить на них

столько же времени и терпения, сколько и на свои архитектурные произведения. Но, несмотря на трудолюбие и мастерство рабочих, которые не считали своего рабочего времени, всегда должно было существовать определенное неравенство и грубость в работах, выполняемых инструментами, которые скорее били и дробили, чем резали. Неподатливый материал и дефекты используемых инструментов имели двойное последствие. Чтобы избежать любой опасности испортить свою фигуру при черновой обработке, художник был вынужден допустить ошибку в сторону чрезмерной твердости и тяжеловесности; он был вынужден увеличить количество точек опоры и избегать чего-либо вроде изящества или легкости деталей. С другой стороны, он был вынужден отшлифовать и почти стереть наводящие на размышления контуры живой формы окончательной полировкой, чтобы исправить неровности из-за грубой и ненадежной природы своих инструментов.

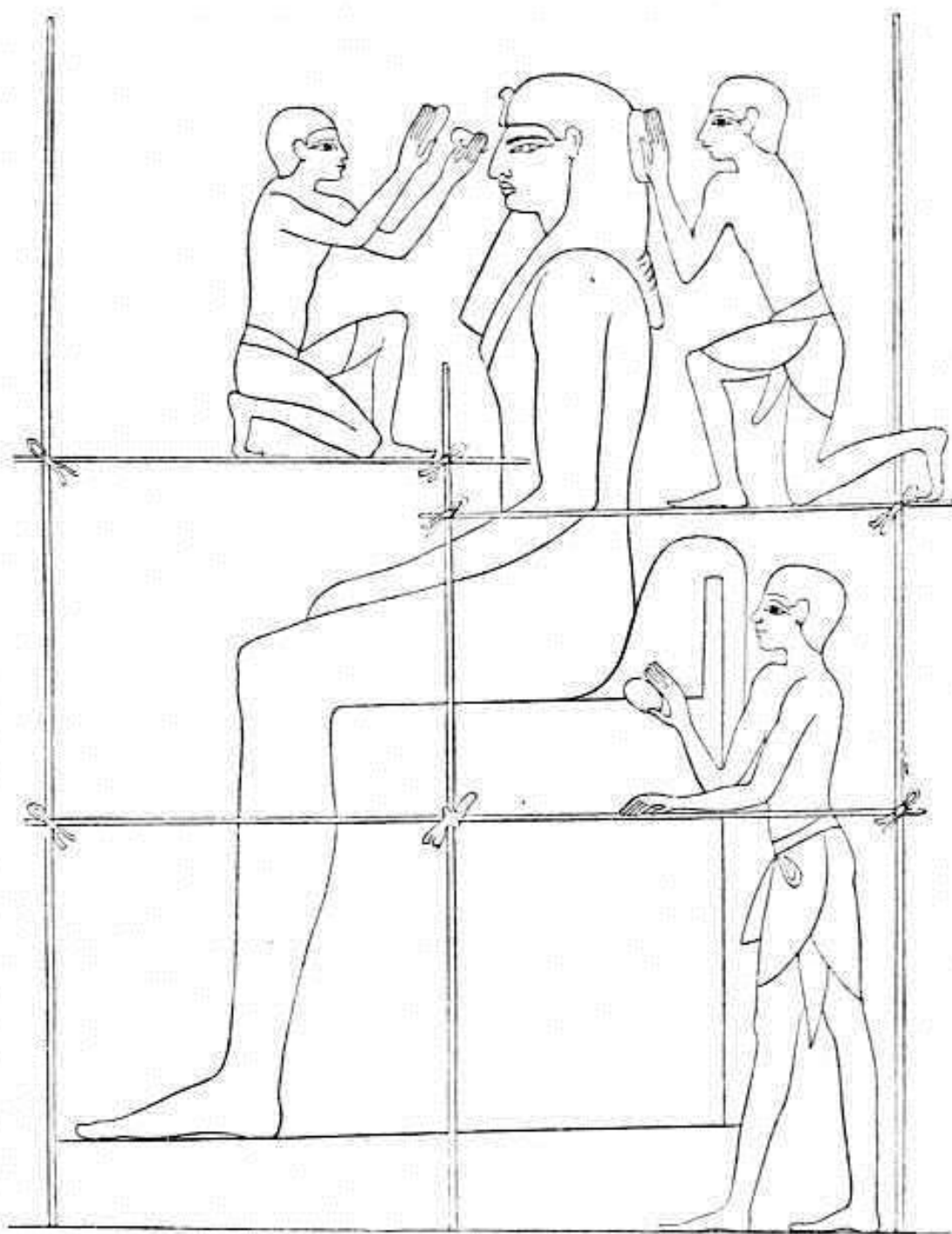


Рис. 253.—Роспись в Фивах (Шампольон, стр. 161).



Рис. 254.—Роспись в Фивах (Шампольон, стр. 161).

Все это объясняет абсолютную необходимость опорных блоков, которые египетский скульптор приберегал для задней части своих статуй, и огромную массивность их форм. Начнем с того, что сравнительно тонкое крепление между головой и телом было элементом опасности. Повторяющиеся удары молотком по острию могли сломать его, если не были приняты меры предосторожности. Таким образом, мы обнаруживаем, что головной убор *klaft* вводился как можно чаще. Его широкие концы ниспадали на каждую грудь и служили опорами для головы. Когда *клафт* не использовался, волосы собирались в сплошную массу и, ниспадая на плечи, придавали силу шее. То же самое мы можем сказать и о длинной и густой бороде, форма которой была изменена под давлением той же необходимости. Он никогда не отсоединяется и не поворачивается вверх в конце, как мы видим это на картинах "....Головной убор, который иногда бывает очень высоким и тонким, всегда поддерживается сзади почти на всей своей высоте и ширине. Сама фигура поддерживается либо сзади, либо сбоку опорой различной толщины...."[305] Камень остается между двумя ногами, когда одна из них вытягивается вперед, между руками и сбоку и во впадинах над бедрами. Ничего не могло быть проще, чем удалить эти массы с помощью дрели после того, как работа в остальном была завершена. Но этот инструмент, с помощью которого можно было проделать необходимые отверстия без опасных ударов, определенно был неизвестен египтянам. Они могли удалить рассматриваемые массы только с помощью упомянутых нами ударных процессов, процессов, которые могли привести к перелому руки или ноги. Самые твердые материалы также, в некотором смысле, являются самыми хрупкими. Если скульптору было трудно высвободить конечности и голову своей статуи из камня, в котором они были частично заточены, то насколько труднее, нет, насколько невозможно, должно было быть придать им какое—либо энергичное движение - например, бега или борьбы. Красота и выразительность таких движений не ускользнули от его внимания, но нехватка материальных ресурсов вынудила его отказаться от их воспроизведения.

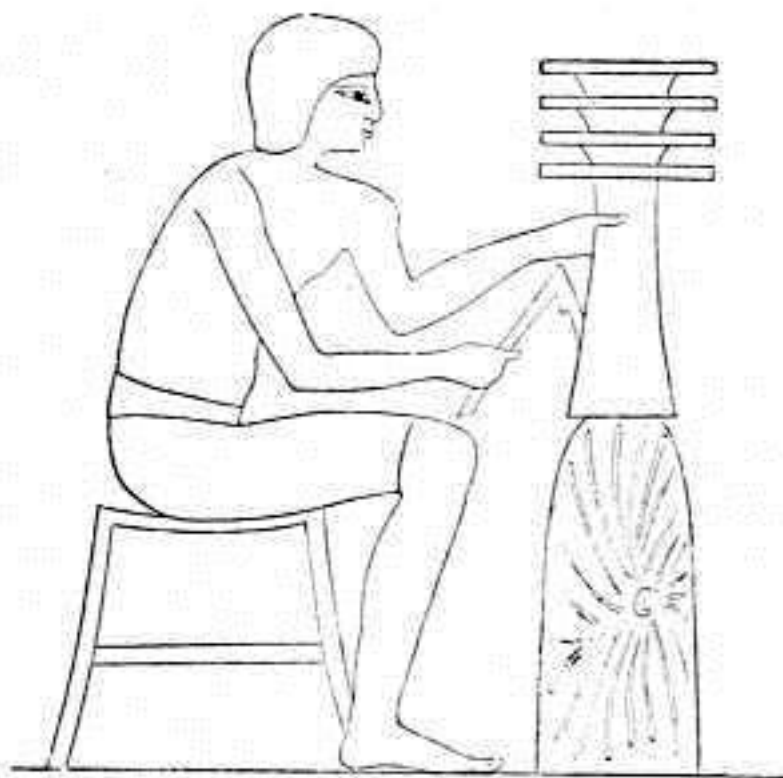


Рис. 255.—Роспись в Фивах (Шампольон, стр. 186).

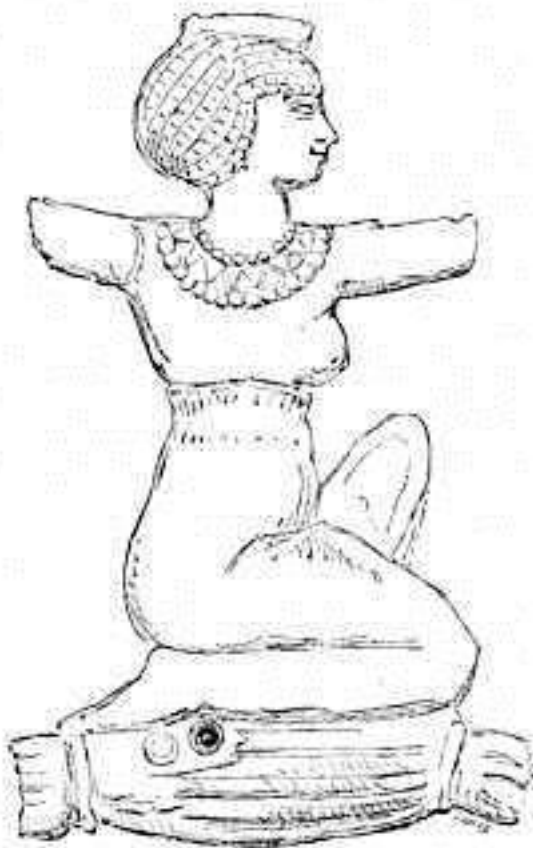


Рис. 256.—Бронзовая статуэтка. Реальный размер. Булак.

Истинность этих наблюдений подтверждается тем фактом, что, когда резец стали использовать для обработки менее грубых материалов, египетский скульптор освободился от более чем одной из тех деспотических условностей, которые тиранили создателей царских колоссов. Деревянные статуи не имеют поддерживающей массы сзади или сбоку; ноги разведены и свободны; руки больше не прижаты к бокам, а часто согнуты в удобных положениях (рис. 7, том I. и рис. 178). То же самое мы можем сказать и о бронзе (рис. 179 и 180). О свободе, которая часто предоставлялась работам в последнем материале, мы можем судить по красивой маленькой статуэтке, изображенной на этой странице (рис. 256). Известняковые фигуры не так свободны. Не хватало удобных инструментов для избавления их от лишнего камня, и, более того, существовал определенный соблазн подражать тем статуям из более твердых пород, которые считались высшими достижениями национального искусства. Фигуры часто поддерживались каменной массой, в которую были вмурованы задние поверхности ног. Иногда, однако, эта поддержка отсутствовала, и в этом случае отношения становились чрезвычайно разнообразными (рис. 48, том I., и фиг. 192, 194, 195, том II.), при этом часто достигается совершенная легкость и гибкость. Дальнейшее подтверждение нашей теории дают те маленькие декоративные изделия, которые можно отнести скорее к промышленному, чем к изящному искусству. В них мы находим фигуры людей и животных, выполненные с самым игривым и непринужденным мастерством. Спонтанность их объединения и легкость, с которой самые живые действия ставятся на службу художнику, замечательны. В качестве примера можно привести изящные и почти спортивные фигуры девушек-пловчих, которые образуют ручки многих ложечек для духов (рис. 257). Качества, которые так бросаются в глаза в этих небольших работах, отсутствуют в официальном монументальном искусстве Египта, потому что использованные материалы и инструменты препятствовали их развитию и помешали счастливому гению египетского народа полностью раскрыться.

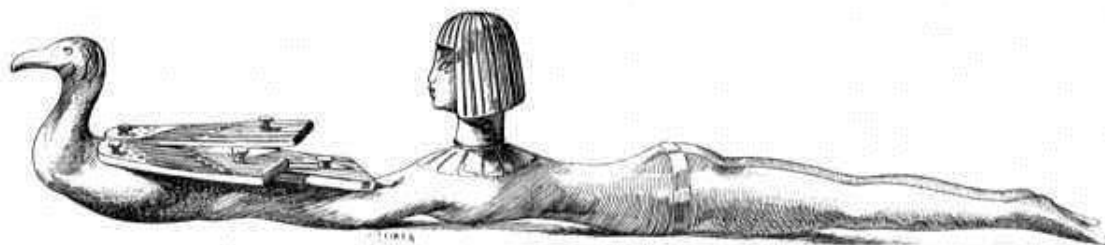


Рис. 257.—Ложечка для духов. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Это влияние следует признать как в моделировании, так и в позе египетских статуй: их общие формы довольно хорошо поняты и выражены, но в них нет той силы, которая позволяет предположить мышцы под кожей и кости под мышцами, которая отличает греческую скульптуру. Податливости и эластичности живой плоти совершенно не хватает. Все на своих местах, но детали настолько подавлены, как если бы работа была видна с расстояния, на котором они были бы невидимы.

Замечательные портреты, которые были обнаружены в таком количестве, и искусное моделирование многих отдельных работ доказывают, что не хватало ни наблюдательности, ни умения манипулировать. Почему же тогда египтянам не удалось продвинуться дальше по пути, ведущему к мастерству в их искусстве? Это было связано с их увлечением гранитом. Даже когда они работали с мягким камнем, их манипуляции определялись возможностями более стойкого материала. Только зубило может придать те правдивые и изящные контуры,

без которых ни одна скульптура не может достичь совершенства, и зубило вряд ли можно использовать ни для какого материала, кроме известняка или дерева. Гранитная или базальтовая статуя, грубо обработанная инструментами, которые плохо слушались руки, могла быть доведена до конца только с помощью песка или наждачной бумаги полировщика. В таких условиях нельзя было надеяться ни на какую изысканность исполнения. Каждая поверхность была выровнена, каждый выразительный выступ сглажен, и внешний вид поверхностной отделки, полученный таким образом, потребовал многих жертв.

Злоупотребление этим последним процессом - один из серьезных недостатков египетской техники; но была и другая и, возможно, более серьезная причина неудачи. Метод письма, принятый египтянами и разработанный в очень ранние времена, должно быть, оказал большее влияние на их пластическое искусство, чем обычно предполагалось. Символы, используемые ими, по крайней мере, в монументальных ситуациях, были не просто символами звуков, какими стали символы более поздних слоговых или алфавитных форм письма; они были непосредственными изображениями предметов. Практические требования вскоре привели к упрощению таких объектов, к исключению всех деталей, кроме тех, которые необходимы для идентификации. Таким образом, используемые фигуры вскоре были сведены к простым пустым контурам. Тень и цвет, все те детали, которые отличают виды рода и особой вида, были тщательно и систематически устранены. Знак, обозначавший льва или человека, был одинаковым для всех львов и всех людей, хотя между одним человеком или одним львом и другим существуют различия в росте, возрасте, цвете кожи, силе и красоте.

Итак, в ранние века египетской цивилизации, когда иероглифы в Мемфисском некрополе были высечены рельефно, та же рука, должно быть, была нанесена на портреты любых конкретных обитателей гробницы и на надписи, которые их сопровождали. Так мы находим на панелях из гробницы Хоси (рис. 174-6), что нет заметной разницы между техникой выполнения фигур и сопровождающих их символов. В обоих случаях видно одно и то же твердое и живое обращение. Изображения, играющие роль письменных персонажей, намного меньше, чем три портрета, и это все. Таким образом, ремесла писца и скульптора соединились в одном человеке; его резец равнодушно рисовал погребальные портреты и иероглифы. Когда использование папируса привело к появлению большого количества и быстрого письма, эти две профессии были разделены. Писец писал иногда калемом на папирусе, иногда кистью или острием на дереве, штукатурке или камне. Но он всегда находил достаточно занятий в своей собственной профессии, не совмещая их с другой.

Скульпторы и живописцы множились вместе с увеличением числа царских и божественных изображений; они изображали царя, сражающегося с врагами Египта или возвращающегося благодарить богов за их помощь, и подданных царя, сопровождающих его в битве, или занятых разнообразными делами цивилизованного общества. Они должны были наблюдать жизнь и изучать природу. Благодаря этому они создали стиль, определенный метод рассмотрения и интерпретации природных фактов, который стал общим для всех художников Египта. Одной из наиболее поразительных черт этого стиля является постоянное стремление очистить форму от всего случайного и частного, максимально обобщить и упростить ее, тенденция, которая находит вполне естественное объяснение в ранних попытках египтян изобразить в своем письме конкретные очертания каждого существа на земле или в небе. Эта привычка создавать пластические изображения людей и животных и даже неодушевленных предметов была подтверждена постоянным

использованием идеографических знаков на протяжении всех веков египетской цивилизации. Профессия писца со временем была отделена от профессии скульптора, но более поздняя сохранила некоторые из характерных черт, которые она приобрела до того, как это разделение труда было окончательно установлено. Египетский глаз привык видеть вещи, представленные в том упрощенном виде, ярким примером которого являются иероглифы, и лишать индивидуумов, посредством своего рода бессознательной абстракции, тех деталей, которыми они выделялись из своего вида в целом.

Таким образом, наиболее оригинальные черты египетской скульптуры и ее замедленное развитие должны быть отнесены, с одной стороны, к природе используемых материалов, а с другой - к привычкам, выработанным на протяжении многих веков идеографического письма.^[306] Уже давно вошло в моду придавать первостепенное значение тому, что называется канон, при описании происхождения египетского стиля. Идеи, которые были опубликованы по этому вопросу, кажутся нам явно преувеличенными; мы должны изучить их более внимательно.

Слово *канон* происходит от греческого *kánon*, *правило*. Применительно к искусству он был определен как "система измерений, с помощью которой должно быть возможно определить размер любой части по размеру целого или размер целого по размеру любой из его частей".^[307] Идея пропорции, на которой должен основываться каждый канон, является творением мозга. Таким образом, канон является результатом тех поисков и всеобъемлющих обобщений, на которые способны только расы с большими интеллектуальными способностями. Каждое из искусств может иметь свой канон, или правило пропорции, устанавливающее правильное соотношение между всеми элементами его творений и легко выражаемое в фигурах.

Лучшие образцы канона применительно к архитектуре представлены греческими орденами. Учитывая наименьший элемент ионического или дорического ордера, размеры всех остальных элементов колонны и ее антаблемента могут быть рассчитаны с почти полной точностью. В египетской архитектуре нет ничего подобного. Нет постоянной пропорции между высотой и толщиной вала, капители и антаблемента; нет постоянной связи между их формами. В одном здании и в одном порядке мы обнаруживаем, что пропорции варьируются от одного зала или двора к другому.

Слово *канон* имеет аналогичный смысл применительно к скульптуре. Мы устанавливаем канон, когда говорим, что фигура должна быть высотой во столько-то голов и что ее конечности должны иметь определенную пропорцию к одной и той же единице измерения. Было бы то же самое, если бы, как часто предлагалось, средняя часть кисти была возведена в единицу измерения, за исключением того, что тогда фигура была бы разделена на большее количество частей. И древние, и современные люди исследовали этот вопрос, но нам нет необходимости останавливаться на результатах их исследований. У греков был канон Поликлета, у римлян - Витрувия, а Леонардо да Винчи подал пример многочисленным художникам, которые исследовали этот вопрос со времен него.^[308]

Был ли у египтян канон? Выбирали ли они какую-то одну часть человеческого тела и поддерживали ли все остальные части в постоянной математической связи с ней? Изменился ли их канон, если он у них был, со временем? Правда ли, что из уважения к упомянутому канону все художники Египта, жившие в одно время, придавали своим фигурам схожие пропорции?

Иногда утверждалось, что в каждом столетии священники определяли размеры или, по крайней мере, пропорции, которые художники должны были придавать своим фигурам. Такое утверждение вряд ли можно привести в соответствие с наблюдаемыми фактами.

В качестве текста были взяты часто цитируемые слова Диодора: "Египтяне считают своими учениками старейших греческих скульпторов, особенно Телекла и Феодороса, сыновей Рекаса, которые выполнили статую Пифийского Аполлона для жителей Самоса. Говорят, что половина этой статуи была выполнена на Самосе Телеклом, другая половина - в Эфесе Феодоросом, и две части так точно подходили друг к другу, что вся статуя казалась работой одного скульптора. После того, как египтяне расположили и замуровали свой камень, они выполнили работу таким образом, что все части приспособились друг к другу в мельчайших деталях. С этой целью они разделили человеческую фигуру на двадцать одну часть с четвертью, благодаря чему была соблюдена вся симметрия работы".[309]

Мы можем спросить, какой авторитет следует придать словам Диодора, современника Августа, в вопросе, относящемся к периоду правления фараонов. Но когда начали исследовать памятники, было объявлено, что они подтверждают его заявления. На стенах гробницы были найдены рисунки, которые были разделены на равные части линиями, пересекающимися друг друга под прямым углом. Это, конечно, были канонические стандарты, упомянутые Платоном и Диодором.

Велико было разочарование, когда эти квадраты были подсчитаны. На одной картине, содержащей трех человек, две сидящие фигуры, одна рядом с другой, вписаны в пятнадцать квадратов; стоящая фигура перед ними занимает шестнадцать.[310] Другая фигура состоит из девятнадцати квадратов.[311] В другом месте мы находим двадцать два квадрата с четвертью между подошвой стопы и макушкой головы.[312] В еще одном, двадцать третьем.[313] Что касается разделения, данного Диодором, то оно вообще никогда не встречается, и фактически его вряд ли можно согласовать с естественной пунктуацией человеческого тела по его сочленению и точкам сечения.

Чтобы преодолеть трудность, была начата теория последовательных канонов; некоторые объявлены для двух,[314] некоторые для трех.[315] Эта теория также требует объяснения. Имеют ли в виду ее сторонники, что во всех фигурах одной эпохи существует настолько постоянная шкала пропорций, что мы должны искать ее причину во внешнем императивном регулировании? Однако, если мы усомнимся в очевидности наших глаз и изучим таблички Лепсиуса или памятники в наших музеях, то сразу увидим, что никакая подобная теория не выдерживает критики. При Древней империи пропорции заметно различались между одной фигурой и другой. Как правило, они были скорее невысокими, чем высокими; но хотя, с одной стороны, мы встречаем некоторые формы с очень приземистыми пропорциями, доходящими почти до уродства (рис. 120, т. I.), мы также находим некоторые формы с очень длинными (рис. 101, т. I.). Художники Фив приняли более стройный тип, но и у них мы не находим ничего похожего на строгое единообразие. Опять же, удлинение нижней части тела гораздо сильнее выражено на погребальных статуэтках (рис. 50, том I.) и на картинах (фото XII), чем на статуях в натуральную величину (рис. 211, 216) и в колоссах. Если бы существовал канон в собственном смысле этого слова, его авторитет был бы применим как к этим статуэткам и барельефам, так и к фигурам в натуральную величину. Но, на самом деле, свобода художника очевидна; его концепция видоизменяется только материалом, с которым он работал. Он не мог сделать большую каменную статую слишком тонкой снизу, так как ей

не хватало бы основания и солидности; но как только он успокоился на этот счет, он позволил себе поддаться искушению преувеличить то, что казалось ему особенно изящным.

Таким образом, мы видим, что искусство в Египте претерпело практически те же изменения и развитие, что и в других странах, где оно имело долгую и насыщенную жизнь. Вкусы менялись веками. Все началось с того, что настаивали на мускульной силе, которая обычно проявлялась в большой ширине плеч и коренастых пропорциях. В более поздние годы главной целью стала элегантность, а стройность пропорций иногда доводилась даже до слабости. В каждый из этих периодов все пластические фигуры естественным образом приближались к тому типу, который был в моде, и только в этом смысле справедливо утверждать, что в египетском искусстве было два разных и последовательных канона.

Вопрос о том, использовали ли египтяне когда-либо единицу измерения при изображении человеческой фигуры или нет, стоит по-другому. Уилкинсон и Лепсиус думали, что они обнаружили такую единицу в длине стопы, Присс и Ч. Блан - в длине средней части стопы. В текстах нет ничего, подтверждающего ни ту, ни другую теорию, и изучение самих памятников показывает, что иногда одна, иногда другая из двух единиц измерения в наибольшей степени соответствует их размерам. Между Древней империей и Новой пропорции различались настолько сильно, что невозможно отнести их к одной единице. Среди произведений одного периода мы находим такие, которые можно разделить точно на одно из двух; другие, в которых доля слишком велика или слишком мала. Таким образом, до сих пор не доказано, что египтяне когда-либо применяли такую строгую систему, какую им приписывают. Подобно всем расам, которые широко практиковались в дизайне, они установили определенные отношения между одной частью своих фигур и другой, отношения, которые постепенно становились все более постоянными по мере того, как национальное искусство теряло свою свободу и жизнеспособность; и в конце концов они пришли к механическому воспроизведению одной фигуры, не утруждая себя подсчетом того, сколько длин головы, носа, ступни или средней части тела она могла содержать. Их глаза были их компасами, и они работали — по крайней мере, при Новой империи и в греко-римский период — по моделям, которые отражали опыт прошлого. Поэтому нет необходимости искать объяснение единообразия, характеризующего их работы, в следовании строгой математической системе; мы должны довольствоваться тем, что видим в этом естественный результат художественного образования, в которое по мере того, как столетия сменяли друг друга, все больше и больше входило подражание предыдущим типам и применение традиционных рецептов.

Что касается рисунков, нанесенных линиями, пересекающимися друг друга через равные промежутки времени, то они могут быть ничем иным, как рисунками, расположенными в квадрате для целей переноса. *Возведение в квадрат* - обычный процесс, используемый художниками, когда они хотят повторить фигуру в размерах, отличных от размеров оригинала. Разделив последний горизонтальными и перпендикулярными линиями, пересекающимися друг друга через равные промежутки времени, они проделывают ту же операцию с пустой поверхностью, на которую должен быть перенесен рисунок, делая количество линий равным количеству линий на оригинале, но получающиеся квадраты больше, если копия должна быть больше, и меньше, если она должна быть меньше, чем оригинал. Египетские декораторы часто использовали этот процесс для переноса эскизов на папирусе, камне или дереве на стену. Из этой практики мы приводим два примера. Первая представляет собой сложную композицию, в которой прослеживается несколько модификаций и исправлений линий и положений тела (рис. 258); вторая представляет собой изолированную фигуру (рис. 259). В каждом случае фигуры расположены вертикально на

девятнадцати квадратах. Первый датируется восемнадцатой, второй - девятнадцатой династией.[316]

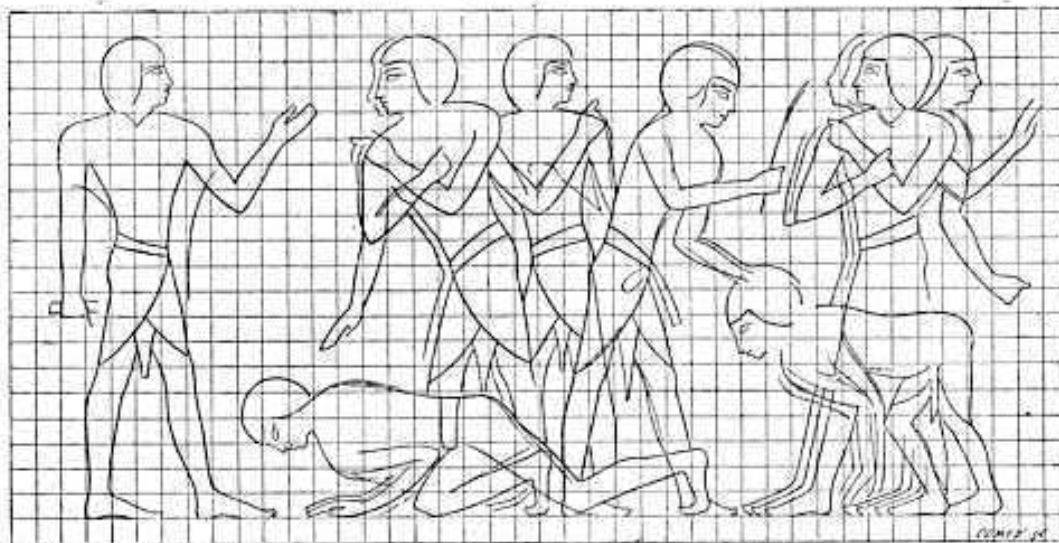


Рис. 258.—Дизайн, перенесенный в квадрат. От Prisse.

Такое же устройство иногда используется для переноса голов и даже животных с небольшого рисунка на стену. В гробнице Аменофиса III в Баб-эль-Молуке есть прекрасный портрет принца, выполненный таким образом в квадрате;[317] в Бени-Хассане мы находим корову и антилопу, с которыми обращались таким же образом.[318]

Можно обнаружить следы другого, еще более простого процесса. Прежде чем нарисовать фигуры на своих барельефах, художник иногда отмечал красным цветом на стенах вертикальные и горизонтальные линии, которые должны были придать осанку телу, высоту плеч и подмышек, а также нижнего края ящиков. На этих линиях были отмечены положения второстепенных анатомических точек, и в целом они служили приблизительным ориентиром для руки дизайнера.[319]

Тот факт, что эти линии и квадраты встречаются лишь на небольшом количестве картин и барельефов, не доказывает, что их использование было каким-либо исключительным. Вполне вероятно, что обычно использовался один из двух процессов, но цвет, нанесенный как на фигуры, так и на грунт, скрывает их следы. Те несколько снимков, на которых они сейчас прослеживаются, так и не были завершены.

Большинство художников и скульпторов, которым доверялось оформление гробниц и храмов, должно быть, прибегали к этим ухищрениям, но кое-где находились художники, обладавшие достаточным мастерством и уверенностью в себе, чтобы делать свои наброски прямо на самой стене. Более одного подобного экземпляра было обнаружено в тех фиванских гробницах, украшения которых остались незаконченными. В нескольких случаях рисунок был выполнен подмастерьем красным мелом, а затем исправлен мастером черным мелом.[320]

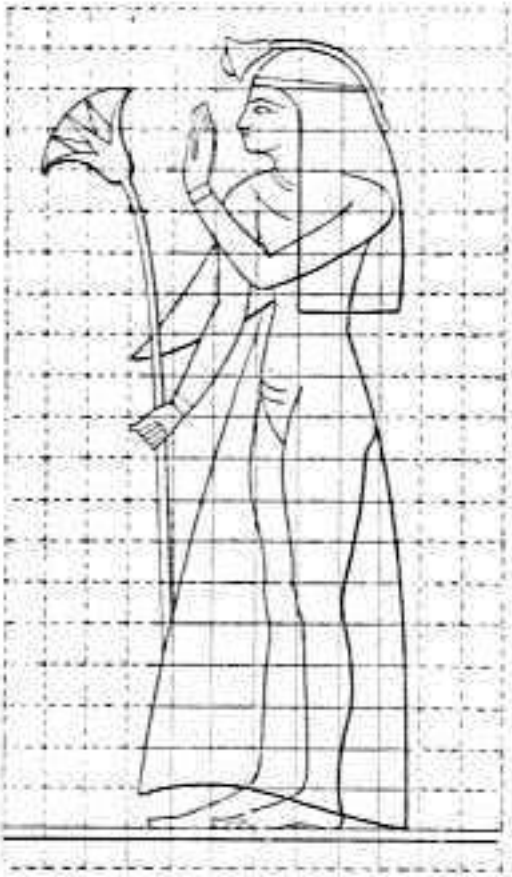


Рис. 259.—Дизайн, перенесенный в квадрат. От Prisse.

Поскольку барельефу, таким образом, предшествовал эскиз, который более или менее подлежал модификации, представляется вероятным, что аналогичный обычай сложился и в случае со статуей. Представляется особенно маловероятным, что на эти огромные фигуры из более твердых пород, которые представляли собой такую огромную затрату ручного труда, напали бы без какого-либо проводника, который уберег бы их от возможности разрушения каким-нибудь необдуманном ударом. Значит, египетский скульптор начинал с глиняного наброска? Положительной информации по этому вопросу нет, но во всех тех многочисленных барельефах, которые изображают скульпторов за работой, нет ни одного, на котором художник имел бы перед собой что-либо в виде модели или эскиза, которые могли бы помочь ему в выполнении его задачи. Возможно, что одинаковость его статуй, особенно колоссальных фигур из гранита или песчаника, позволила египтянину обойтись без помощи, которую бесконечное разнообразие позднейших школ сделало необходимой.

Египетский скульптор удовлетворился несколькими простыми позами, которые он воспроизводил снова и снова. Он, несомненно, начал с того, что отметил выступающие точки и относительную высоту различных частей на своем блоке. Камень был настолько твердым, что риск того, что его подмастерья испортят материал, забрав слишком много, был невелик, предполагая, что за ними тщательно следили. Мрамор был бы гораздо более подвержен такому несчастному случаю. Даже Микеланджело, обрабатывая мрамор собственными руками, испортил не один прекрасный квартал из Каррары.

Хотя у нас нет доказательств того, что египтяне умели пользоваться глиняными моделями, у нас есть некоторое представление о процессе, благодаря которому они научились обходиться без них, и о характере их профессионального образования. В ведущих египетских

музеях хранятся работы, признанные постепенными упражнениями в технике скульптуры. Они сделаны из известняка и не очень большого размера — от четырех до десяти дюймов в высоту. Использование этих маленьких моделей было почти универсальным, о чем свидетельствует тот факт, что Мариетт находил их почти на каждом древнем месте, где он проводил раскопки. Их истинный характер не вызывает сомнений.^[321] В Булаке есть двадцать семь скульптурных плит, которые были найдены в Танисе. Один из них - не более чем грубый набросок, только начатый. Рядом с ним находится законченное исследование по тем же предметам. Некоторые из этих плит покрыты резьбой с обеих сторон; на других мы находим один мотив, обработанный дважды, бок о бок, один раз в виде первого наброска, и снова как законченный этюд. Таблички с головами киноцефалов, львов и львиц, примечательны свободой исполнения (рис. 260, 261 и 262).^[322] То же самое можно сказать о пятнадцати царских головах, найденных в Саккаре. Их следует исследовать вместе. Они варьируются от^[323] по порядку от № 623, который представляет собой грубо выделенный эскиз, до 637, готовой головы. Одна из этих моделей разделена посередине, чтобы подчеркнуть профиль. Некоторые из них имеют квадратную форму, чтобы проверить пропорции. Но даже здесь нельзя найти канона пропорций. "Если бы квадраты были основаны на какой-то неизменной единице измерения, они были бы идентичны во всех моделях, в которых они встречаются. Но на одной из этих голов мы находим три горизонтальных отдела между уреем и подбородком; на другой - четыре. В большинстве случаев количество квадратов, по-видимому, было полностью обусловлено индивидуальным капризом или удобством художника. Есть только два примера, в которых, по-видимому, соблюдалось другое правило; в них пропорции квадратов идентичны, и их пересечения приходятся на одни и те же точки. Однако все, что можно справедливо вывести из этого, - это то, что они являются делом одних и тех же рук".^[324] Вторая серия царских голов была найдена в Танисе; другие были обнаружены в Фаюме. У Булака также есть модели барана, шакала и урея, рук, ног, кистей и т.д. На мемориальной доске из Таниса фигура Исиды появляется дважды, один раз как эскиз, а другой раз как законченный этюд.



Рис. 260. Голова киноцефала.



Рис. 261.—Голова льва.



Рис. 262.—Голова львицы.

Судя по стилю этих останков, Мариетт склонен думать, что они были созданы не ранее эпохи Саите. По мере того как египетский интеллект постепенно утрачивал свою изобретательскую силу, изучение подобных моделей, должно быть, играло все более важную роль в художественном образовании; но у нас нет оснований полагать, что их использование ограничивалось более поздними эпохами монархии. По мере того как художники привыкали воспроизводить определенные фиксированные типы, они постепенно утрачивали свое знакомство с природой, и их работы становились все более однообразными и монотонными. Эту тенденцию легко распознать в египетском творчестве задолго до времен Амасиса и Псметеков; в какой-то степени она обнаруживается даже в произведениях Древней империи. Использование рассматриваемых моделей, возможно, стало общепринятым в начале Средней империи. Но их появление было заслугой не священников, а мастеров искусств, которые увидели, что они предлагают надежный и быстрый метод обучения своих учеников.

Остается отметить еще одну причину однообразия типов, отличавшую египетское искусство после его первого возрождения. Египтяне полностью осознавали великую древность своей цивилизации. Они думали о других нациях примерно так же, как греки и римляне более поздней эпохи думали о тех, кого они называли варварами. Когда писцам приходилось говорить об иностранцах, они использовали полный словарь презрительных терминов, и, как это всегда бывает, расовая гордость, на которой они основывались, надолго пережила условия, служившие ее оправданием. Греческое завоевание было необходимо, чтобы излечить египтян от их презрения или, по крайней мере, заставить их скрывать его. Теперь видимым признаком их превосходства была красота национального типа, выработанная путем разумного отбора и представленная в искусстве с самых первых дней монархии. Египтянин гордился собой, когда сравнивал утонченные черты своих богов и царей, их грациозные позы и улыбающиеся взгляды с толстыми и тяжеловесными чертами негра или жесткими и свирепыми чертами ливийского и сирийского кочевника. При попытке ввести новшество возникла бы определенная опасность понижения благородства этого типа. Давление соседних рас закончилось тем, что египетские границы были отброшены назад. В одно время они были насильственно свернуты победоносным вторжением; в другие времена они были ослаблены то тут, то там, позволяя проникать пастухам, иностранным купцам и наемникам различных национальностей. Чистота египетской крови была под угрозой, и во что бы то ни стало необходимо было сохранить без изменений идеальный образ расы, конкретную эмблему ее славного прошлого и залог ее высокого предназначения. Именно поэтому в Египте прогрессу препятствовал страх регресса. Совершенство невозможно для тех, кто боится падения.

Еще одним препятствием, мешавшим египтянам достичь совершенства, которое, казалось, обещали их ранние достижения, была их любовь к цвету. Они не провели достаточно четкой демаркационной линии между живописью и скульптурой. Они всегда раскрашивали свои статуи, за исключением тех случаев, когда вырезали их из материалов, которые имели насыщенный естественный оттенок, оттенок, которому высокая полировка придавала дополнительную живость. Таким образом, были получены разнообразные оттенки, которые гармонировали с полихромным декором, который был так близок их сердцам. Их оправдание можно найти в их незнании скульптурного мрамора и тех чистых, телесных тонов и текстуры, которые он приобретает под резцом скульптора.

Египтяне, однако, никогда не совершали ошибки в подражании окраске своих статуй, подобно тем, кто делает восковые фигуры. Их оттенки всегда были условными. Более того, они никогда не были ни разорваны, ни заштрихованы, чего достаточно, чтобы показать, что при их использовании не подразумевалось никакой реалистичной имитации.^[325] Скульптура основана на искусственном понимании, при котором осязаемая форма и видимый цвет отделены друг от друга. Когда скульптор обращается за помощью к художнику, он сильно рискует не суметь придать своей работе всю точность и красоту, на которые способна форма сама по себе. Даже греки не сразу поняли эту истину. У египтян был хотя бы проблеск этого, и мы должны поблагодарить их за то, что они ненавязчиво использовали полихромия в своих скульптурах.

§ 10. Общая характеристика египетского стиля.

Мы попытались дать представление о происхождении греческой скульптуры, о ее развитии и упадке. Мы заметили те медленные изменения вкуса и стиля, которым иногда требовалась тысяча лет для их эволюции, поскольку столетие в Египте едва ли равнялось поколению в

других местах. Доказав, что Египет не избежал действия универсального закона изменений, мы изучили методы и условности, которые были характерны для ее скульпторов, и придали их работам определенные общие черты. Объединение этих характеристик сформировало египетский стиль. Теперь мы должны определить этот стиль и попытаться донести его оригинальность до наших читателей.

В начале своего существования египетское искусство было полностью реалистичным. Реалистичным его сделали как концепции, стоявшие во главе его зарождения, так и потребности, которые оно было призвано удовлетворять. Задача, к которой он отнесся с мастерством и совестью, которые немногим менее чем замечательны, заключалась в точном отображении всего, что соответствовало его видению. В барельефе он воспроизвел повседневные сцены сельскохозяйственной жизни и национального культа; в статуе он изобразил людей с полной точностью. Но даже в те ранние века воображение не дремало. Она постоянно стремилась изобрести формы, которые интерпретировали бы ее излюбленные идеи. На нем изображались подвиги короля, защитника национальной цивилизации, в виде воина, размахивающего своей булавой над головами своих врагов. В царских статуях сочеталось все, что подчеркивало пропасть между фараоном и его подданными, их материалы, размеры, позы и выражения, хотя в естественной жизни такого различия могло и не быть. Наконец, Большого Сфинкса в Гизе достаточно, чтобы доказать, что египтяне в своем стремлении сделать видимыми великих божеств, которых они себе представляли, пытались создать составные типы, элементы которых действительно существовали в природе, но были отдельными.

После первого возрождения их воображение разыгралось более свободно. Они умножали комбинации, в которых олицетворялись их боги. Они преобразили и идеализировали человеческую фигуру с помощью гигантских пропорций, которые они придали ей в сидящих статуях царя и в тех вертикальных колоссах, в которых величие фараона и божественность Осириса сочетаются в одном человеке. Скульпторы изобразили короля в позах, которых никогда не видели глаза смертных. Иногда он сидит на коленях богини и пьет пищу из ее груди; иногда он склоняется, как почтительный и любящий сын, перед своим отцом Амоном, который благословляет его и, кажется, своим жестом передает ему часть своего собственного всемогущества и бессмертия. Снова он предстает перед нами в суматохе битвы, возвышаясь так высоко над своими противниками, что мы можем только удивляться, как у них хватило безрассудства выступить против него. Вряд ли события развивались таким образом в тех долгих и трудных кампаниях против хетов и *Народа моря*, в которых не один из фиванских фараонов провел свою жизнь. Победа, когда это была победа, долго и горячо оспаривалась. Превосходство в дисциплине и вооружении, наконец, сказалось и решило исход сражения в пользу египтян, которые уступали по силе и росту большинству своих врагов, особенно тем, кто пришел из Малой Азии и с греческих островов.

Поэтому вряд ли справедливо говорить, как уже было сказано,^[326] что "египетское искусство преследовало только одну цель - точное воспроизведение реальности; в нем все качества наблюдения развиты до предела, качества воображения отсутствуют". Египетское искусство не похоже на сенсорную пластинку фотографа. Оно не ограничивается точным воспроизведением объектов, размещенных перед ним. Художники и скульпторы не были довольны, как утверждалось, искусством, которое можно *увидеть*, в противоположность искусству, которое можно *вообразить*, и несправедливы по отношению к ним те, кто хотел бы отнести последнее к арийской расе. Очевидная точность такого утверждения делает его еще более вводящим в заблуждение. Египетское искусство было реалистичным с самого начала и всегда оставалось таковым в определенной степени, но с течением времени

творческий интеллект начал играть определенную роль в создании пластических произведений; оно добавляло и комбинировало элементы, взятые из природы, и таким образом создавало воображаемых существ, которые отличались от реальности природы своими пропорциями, красотой и составом. У египетского художника был свой идеал так же, как и у греческого.

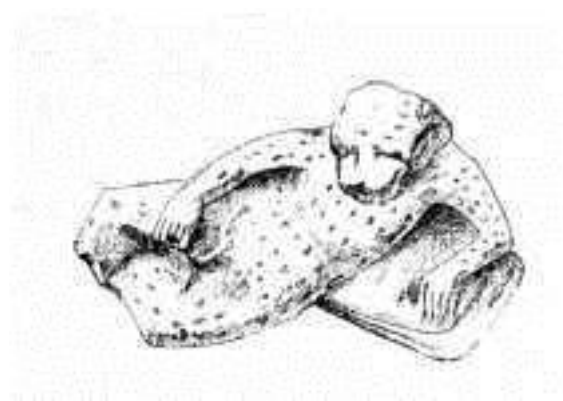
Таким образом, утверждая, что искусство Египта было реалистичным, мы заложили только первый камень определения, которое хотим установить. Его первоначальный характер, возможно, был в еще большей степени обусловлен другой особенностью, а именно устранением или подавлением деталей. Это устранение, отнюдь не уменьшавшееся со временем, продолжало увеличиваться по мере старения страны. Это можно объяснить действием двух причин. Во-первых, влияние идеографического письма на национальный стиль вряд ли можно преувеличить. Конкретные образы вещей могли быть введены в нее только путем упрощения и обобщения. В такой школе глаз учился очищать форму от всех тех деталей, которые были просто случайными, от всего, что делало ее особенной. Он стремился к виду или даже роду, а не к индивидууму. Эта тенденция усиливалась из-за особых свойств материалов, на которые египтяне тратили свое мастерство и терпение. Более твердые породы загибали края их бронзовых резцов и вынуждали их выбирать между грубо выполненными набросками и кропотливой полировкой, которая стирала все те незначительные детали лепки, которые должны были варьироваться в зависимости от пола, возраста и мышечного напряжения изображаемых лиц. Таким образом, мы видим, что непокорная природа гранита и несовершенные методы, которые он применял, довершили уроки, начатые той системой фигурного письма, которая восходит к самым отдаленным периодам египетской цивилизации.

Существует очевидное противоречие между тенденцией, которую мы только что заметили, и теми привычками реалистического подражания, существование которых объяснялось желанием обеспечить умершим посмертное существование. История египетской скульптуры - это, по сути, история борьбы в сознании художника между этими двумя противоположными силами. В первые годы существования монархии его первой обязанностью было изготовить портретную статую, главное достоинство которой должно заключаться в точности ее сходства. С этой задачей он справился наиболее умело и добросовестно, воспроизведя каждую индивидуальную особенность и даже уродство своей модели. Его главное внимание было уделено лицу, как тому элементу, по которому мужчины принципиально отличаются друг от друга. Даже тогда, как и в погребальных статуях, тело было гораздо более общим по своим формам, чем голова. В течение последующих эпох скульптор мог, когда бы он ни пожелал создать точный портрет отдельного человека или расы, задействовать эту способность и четко обозначить различия между расами или между индивидуумами расы по различающемуся характеру головы. Но все же его искусство демонстрировало все возрастающую тенденцию следовать наклонностям, которые были приданы ему практикой глиптического письма и долгой борьбой с недоброжелательными материалами. После распада Древней империи египетское искусство стало претендовать на более высокий стиль. При фиванских фараонах она упорно трудилась, чтобы достичь этого, и не знала лучшего средства для достижения желаемой цели, чем постоянное упрощение и обобщение формы.

Это великая отличительная черта египетского стиля. Единообразие, скованность и сдержанность поз, чрезмерно строгая симметрия частей тела и конечностей, а также тесный союз последних с телом - это лишь второстепенные черты. Мы найдем их в работах каждой

расы, вынужденной использовать материалы, которые были либо слишком твердыми, либо слишком мягкими. Более того, это постоянные характеристики архаичного искусства, и не следует забывать, что даже в Египте было обнаружено множество деревянных и известняковых фигурок, которые удивляют нас свободой своих поз и движений. Подлинная оригинальность египетского стиля состоит в его сознательном воплощении того, на чем тщательно останавливались художники других стран, в расточении всей своей исполнительной силы на основные массы и ведущие линии, а также в удивительной рассудительности, с которой он улавливает их истинное значение, их пропорции и источники их художественного эффекта.

По мере увеличения размеров фигур усиливалась и эта тенденция к подавлению деталей, а также их приспособленность к архитектурной *роли, которую* им приходилось играть. Колоссы, которые обрамляют входы в египетский храм, часто подвергались критике с ошибочной точки зрения. К ним относились так, как будто они должны были быть самодостаточными и независимыми. Обвиняли в их массивности и недостатке жизненной силы; говорили, что сидящие фигуры не могли подняться, а стоящие - ходить. Чтобы составить справедливую оценку их заслуг, мы должны сопоставить их с памятниками, частью которых они были. Мы должны пробудить наше воображение и представить их себе с обрамляющими их колоннадами, с пилонами сзади и обелисками по бокам. Мы должны на мгновение закрыть глаза и воссоздать это сочетание архитектурных и скульптурных линий. Тогда мы легко поймем, насколько полностью эти колоссы гармонировали со своим окружением. Их вертикальные и горизонтальные линии перекликались с линиями памятника, к которому они были прикреплены. Ритм длинных колоннад поддерживался повторением ими единой позы, в то время как их колоссальные размеры и непоколебимая основательность приводили их в полное соответствие с огромными сооружениями, которыми они были окружены. Было сказано, что больше, чем кто-либо из его конкурентов, "архитектура Египта поражает нас идеей абсолютной стабильности, бесконечной продолжительности". Может ли что-нибудь быть в большей гармонии с таким искусством, чем серьезные и величественные позы этих сидящих фараонов, позы, каждая линия которых дышит глубоким спокойствием, неизменным и бесконечным покоем.



ГЛАВА IV.

Покраска.

§ 1. Технические процессы.

Большинство наших наблюдений над египетской скульптурой применимы к родственному искусству живописи. Условности, которые формируют характерную оригинальность египетского стиля, были установлены скульптором; но когда художнику приходилось рисовать контуры формы и заполнять их цветом вместо того, чтобы вырезать их на голой поверхности стены, разница в процессе не влияла на его метод понимания и интерпретации его моделей. Мы находим те же качества и те же дефекты. Чистота линий, благородство позы, умение рисовать одновременно просто и широко, незнание перспективы и постоянное повторение традиционных положений присущи обоим методам. Живопись, по сути, так и не стала независимым и самодостаточным искусством в Египте. Ее обычно использовали для создания скульптурных эффектов, и она никогда не освобождалась от этого подчинения. Он никогда не пытался использовать свои собственные специфические ресурсы для выражения тех вещей, которые скульптура не могла охватить, — глубин пространства, отступления плоскостей, разнообразия оттенков, которые страсть придает человеческому лицу, а также природы и интенсивности чувств, которые таким образом передаются. Мы можем сказать, что только из-за некоторого злоупотребления терминами мы вообще можем говорить о *египетской живописи*. Ни один народ не наносил больше красок на камень и дерево, чем египтяне; ни у кого не было более верного инстинкта цветовой гармонии; но все же они никогда не пытались выразить градацией тона, сочетанием или суперпозицией оттенков реальные аспекты поверхностей, которые предстают нашему взору, аспекты, которые постоянно изменяются в зависимости от количества света или тени, расстояния и состояния атмосферы. В них не было ни малейшего проблеска того, что мы называем светотенью или воздушной перспективой.

Их живопись основана на условностях, столь же смелых, как и их скульптура. В ней каждая поверхность имеет единообразное и определенное значение, хотя в природе все затенено. Обнаженная фигура полностью окрашена в один цвет — темный для мужчины, светлый для женщины. Драпировка имеет только один тон, художник, кажется, никогда не беспокоится о том, находится ли она в свете или тени, частично в одном, частично в другом. На нескольких пластинках у Лепсиуса и еще большем количестве у Присса,^[327] высказываются предположения, что художник, более искусный, чем его соперники, понимал, что ценности различаются, и в своей более тщательной работе различал цвет в тени и цвет на свету. Один или два контура, кажется, намекают на округлость светотени. Однако, принимая такое предположение, мы совершили бы ошибку, от которой нас предостерегали даже такие ранние путешественники, как авторы *Описания*.^[328] Рассматриваемые эффекты должны быть отнесены к заслугам скульптора. Изображения, на которых они появляются, представляют собой раскрашенные барельефы, и легкая тень, отбрасываемая их выступающими основаниями, придает их контурам видимость полутоновости. Везде, где изображения лишены рельефа, такого внешнего вида нет, и все же изменения ценности были бы в них более полезными, чем в других местах.

Накладывать непрерывные цвета друг на друга без переходов - значит освещать; это не живопись в истинном смысле этого слова, и ее исполнитель - скорее ремесленник, чем художник. Художник - это тот, кто рисует узор на стенах, кто с мелом в руке зарисовывает формы мужчин и женщин и линии орнамента. Многие из этих набросков достойны восхищения свободой и широтой своих очертаний. Портрет Аменофиса III, который можно увидеть в его гробнице в Баб-эль-Молуке, является хорошим примером таких мастер-классов (рис. 263). Когда ничто не мешало завершению работы, художник приходил со своей палитрой и кистями, чтобы распределить цвет по пространствам, ограниченными этими

линиями. Ничто не могло быть проще его задачи. От него требовалось только ровно раскладывать свои цвета и не выходить за установленные для него границы. Оттенки плоти и драпировок были определены заранее, так же как и оттенки различных предметов, которые неоднократно использовались в подобных работах.

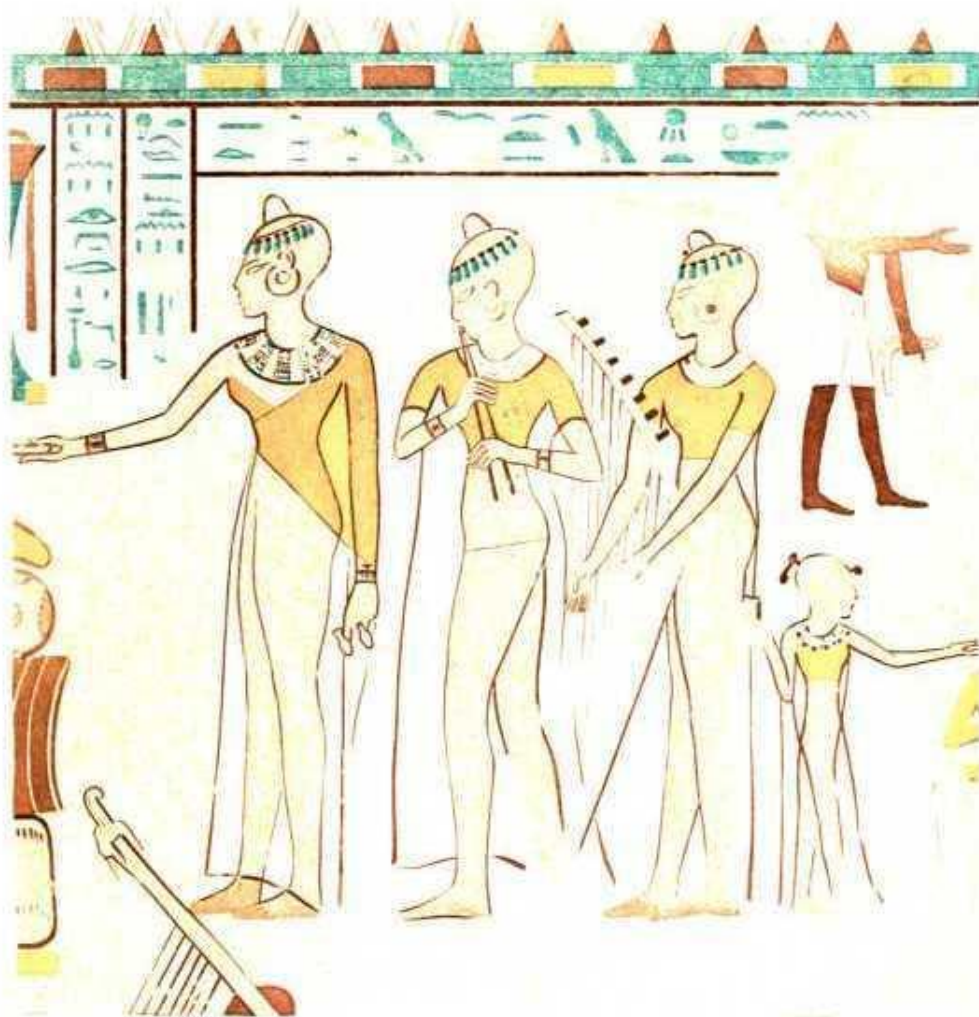


Рис. 263.—Схема портрета Аменофиса III. Шампольон, стр. 232.

В Бени-Хассане и в нескольких фиванских гробницах есть изображения художника за работой. Когда ему нужно было нанести один оттенок на большую поверхность — коричневый, например, на всю поверхность известняковой статуи, — мы видим его сидящим на чем-то вроде табурета, с баночкой краски в левой руке, кистью в правой без опоры (рис. 54, том I.). Иногда его работа была более сложной, чем эта. Есть несколько королевских портретов и несколько сцен с участием множества действующих лиц, в которых, должно быть, потребовалась вся гамма оттенков, имевшихся в его распоряжении. Затем он использует палитру. Образцы этих палитр можно увидеть в каждом музее. Это прямоугольные кусочки дерева, алебастра или фаянса с эмалью. Обычно у них семь маленьких цветных чашечек, но у некоторых их целых одиннадцать или двенадцать. С помощью этих палитр были найдены небольшие *стили*, размером с гусиное перо. Их

использование много обсуждалось. Присс срезал один и замочил его в воде. Затем было обнаружено, что тростник, из которого он был сделан, превратился в щетку, когда его волокна размягчились от влаги.^[329] Ни одна из больших кистей, которые, должно быть, использовались для нанесения краски на значительные поверхности, не была обнаружена, но Присс считает, что они тоже должны были быть сделаны из волокнистого тростника, такого как сарментозные стебли *Salvadora persica*. Другие считают, что для таких целей, должно быть, использовался карандаш для волос.

В гробницах иногда находили разноцветные лепешки вместе с глиняными ступками и пестиками для их измельчения. Обычно использовались такие оттенки, как *желтый, красный, синий, зеленый, коричневый, белый и черный*. Они соответствуют семи чашечкам, выдолбленным в большинстве палитр. Каждая из них включала несколько разновидностей. Некоторые из этих цветов были растительными, такими как индиго; другие — и их было больше — были минеральными. Среди последних есть определенный синий цвет, который сохранил весь свой блеск даже спустя столько веков. Его достоинства превозносили Теофраст и Витрувий. Это зола, обладающая удивительной способностью противостоять химическим воздействиям и не становящаяся ни зеленой, ни черной под воздействием воздуха. Нам сказали, что он, должно быть, состоял из песка, медных опилок и мелкогоуглекислой соды, измельченной в порошок и обожженной в печи. Медь также является основой окраски, по крайней мере в наши дни, тех зеленых, которые имеют более или менее оливковый оттенок. Из охры были получены различные оттенки красного, желтого и коричневого. Их белила, сделанные из извести, гипса или толченой эмали, иногда сохраняют снежную белизну, рядом с которой самая белая бумага кажется серой.^[330] Что касается фиолетового, Шампольон говорит нам, что ни один цвет, используемый древними, не имел такого значения. На тех немногих барельефах, которые мы сейчас находим, это результат изменений, которые время внесло в поверхности, первоначально покрытые позолотой. Нам говорят, что этот оттенок обусловлен протравой или другой обработкой, на которую было нанесено золото.^[331]



ПОДНОШЕНИЯ УМЕРШИМ
ФРАГМЕНТ ПОГРЕБАЛЬНОЙ РОСПИСИ НА ГИПСЕ
(XVIII^{-я} династия)

В фиванских гробницах фигуры сначала рисуются, а затем раскрашиваются тонкой краской, которая имеет весь блеск штукатурки. Кажется, что он состоит из очень тонкой штукатурки и прозрачного клея. Он все еще белый там, где на него не было нанесено никакого оттенка; кое-где его блестящая поверхность все еще не потускнела.^[332] Когда изображения выполнялись на дереве или, как в случае с мумиями, на полотне, уложенном на тонкий слой штукатурки, в первую очередь всегда наносился подготовительный слой белого. Оттенки стали более яркими на таком покрытии, причем самый непрозрачный был в какой-то степени прозрачным.^[333]

На картинах, как правило, нет трещин. Кажется, что краски были смешаны с водой и какой-то эластичной смолой, похожей на трагакант.^[334] Мсье Эктор Леру, который во время своего визита в Египет снимал оттиски со многих барельефов, склонен полагать, что египтяне иногда смешивали мед с красками, как это делают сейчас производители акварелей. В некоторых гробницах картина становилась липкой, когда он прикладывал к их поверхности увлажненную бумагу. В других случаях никакое увлажнение не влияло на поверхность красок, которая оставалась такой же гладкой и твердой, как эмаль. Некоторые египетские картины покрыты смолистым лаком, который со временем почернел и испортил цвета, на

которые он нанесен.[335] Тот же лак использовался для футляров для мумий и придает им темный оттенок, который они имеют сейчас. Несколько исключительно хорошо сохранившихся образцов позволяют нам предположить, что их окраска в свежем виде, должно быть, была намного светлее по тону и ярче, чем они кажутся сейчас. В случае с фресками, как правило, таких мер предосторожности не принималось. Их поверхности были очищены от вещества, которое могло так сильно изменяться со временем, и отчасти благодаря этому, отчасти равенству температуры, а также сухости и спокойствию воздуха, они сохранили ни с чем не сравнимую свежесть. Века мягко прошли над ними, но с тех пор, как весь мир стал посещать Египет, включая даже глупых и невежественных, они сильно пострадали от варварства туристов. Печальным примером этого является состояние тех прекрасных украшений в гробнице Сети, которые вызывали восхищение у всех образованных путешественников.

Существует несколько масок мумий, которые доказывают, что роспись энкаустикой, в которой использовались нефть и воск, использовалась египтянами:[336] но этот процесс, похоже, был разработан только после македонского завоевания. Говоря в целом, мы можем сказать, что египетским методом была *смута*.

Египтяне создавали станковые картины, а также настенные росписи. В одной из гробниц Бени-Хасана изображены два художника, рисующие животных на панно.[337] Геродот сообщает нам, что Амасис подарил свой портрет жителям Кирены.[338] Предполагая, что это работа местного художника, мы можем составить некоторое представление о ее характере по египетским портретам римской эпохи, которые сейчас находятся в Лувре. Несомненно, портрет Амасиса сильно отличался по стилю от этих произведений эпохи декаданса; но вполне вероятно, что, как и они, он был написан на кедровой панели.

У нас нет оснований полагать, что египтянам когда-либо удавалось пересечь черту, отделяющую иллюминацию от живописи. Конвенция, предусматривавшая нанесение только отдельных плоских тонов на каждую поверхность, была однажды принята, но иногда ее доводили до экстраординарных пределов. Не довольствуясь игнорированием разнообразия тонов, которые повсюду представлены природой, египетские художники иногда использовали произвольные оттенки, которые даже отдаленно не напоминали настоящие цвета предметов, на которых они использовались. Как правило, они представляли женскую кожу светло-желтой, а мужскую - красновато-коричневой. Это различие можно понять. Помимо удобства для стороннего наблюдателя указывать на пол, это отвечает различию, которое социальные привычки установили в каждом цивилизованном обществе. Женщины, более закрытые, чем мужчины, и меньше находящиеся на открытом воздухе, по крайней мере, из высших слоев общества, менее подвержены воздействию солнца и ветра, чем мужчины. Их кожа обычно светлее. В северном климате они бледнее, в южном менее коричневые. Поэтому мы удивлены, обнаружив, что в маленьком храме в Ипсамбуле гвоздики мужского и женского пола, будь то короли и королевы или боги и богини, все одинакового ярко-желтого цвета, недалеко уходящего от хрома.[339] Те божества, которые имеют конечности и черты человека, такие как Амон, Осирис, Исида и Нефтида, должны, как мы могли бы подумать, подчиняться тем же правилам, что и изображения мужчин и женщин, и в большинстве случаев это так. Но, с другой стороны, художник часто наделяет их кожей самого причудливого и произвольного оттенка. В Ипсамбуле есть Аминь с синей кожей,[340] и, опять же, Аминь и Осирис, которые оба зеленые.[341] В Philæ мы находим многочисленные примеры одной и той же сингулярности.[342] В Калабче, в Нубии, есть королевские фигуры, раскрашенные таким же образом.[343]

Какими бы исключительными они ни были, эти любопытные изображения помогают нам понять египетский метод восприятия цвета. Они использовали его не так, как современные художники, чтобы усилить иллюзию; они использовали его декоративно, отчасти для удовлетворения той врожденной любви к полихромии, которую мы объяснили яркостью южного солнца, отчасти для придания рельефности своим фигурам, которые более ярко выделялись бы на белом фоне, когда были ярко окрашены, чем когда им приходилось полагаться исключительно на свой слабый рельеф. В интерьере фигуры цвет использовался для того, чтобы отделить плоть от драпировок и указать на те особенности последних, которые составляли элегантность египетского костюма. Хороший пример такого способа использования цвета можно увидеть в гробнице Аменофиса III, где находится портрет царицы Тайи, воспроизведенный на нашем рис. 264.[\[344\]](#)

Мы также обнаруживаем, что на картинах, на которых люди разных рас изображены вместе, художник использует разные тона, чтобы подчеркнуть их разнообразные оттенки. В гробнице в Абд-эль-Гурне, на которой изображено строительство здания, у рабочих, которые, несомненно, являются рабами или военнопленными, не у всех кожа одного цвета; у некоторых светло-желтая, у некоторых светло-красная, в то время как у других красновато-коричневая. Тот факт, что у мужчин со светло-желтой кожей волос на груди и подбородке больше, чем у остальных, заставляет нас поверить, что это не просто результат каприза художника. Они, без сомнения, родом из северных широт, жители которых более волосатые, чем южане.[\[345\]](#) Негры делаются абсолютно черными,[\[346\]](#) Эфиопы очень темно-коричневые.[\[347\]](#)

Но хотя египетский художник и не пытался имитировать оттенки природы во всем их бесконечном разнообразии, в некоторых фиванских картинах мы находим любопытную попытку воспроизвести одну из тех модификаций местного тона, которые привлекли так много художников более поздних времен. Телесные оттенки коричневые там, где они раскрыты, и светло-желтые там, где они скрыты; таким образом художник пытается показать теплую кожу, просвечивающую сквозь полупрозрачность тонкого льна.[\[348\]](#)

Однако это всего лишь единичная попытка, и она не влияет на правдивость нашего описания египетской живописи и ее традиционных методов использования цвета. Сделанные нами наблюдения в равной степени справедливы как для цветных барельефов, так и, собственно говоря, для картин. Последние встречаются только в гробницах. В храмах фигуры, составляющие убранство, всегда каким-то образом выгравированы на стенах, прежде чем их раскрасят, и работа художника ограничивалась заполнением подготовленных контуров цветом. То же самое, как правило, происходит и со стелами; но существует несколько таких, на которых художник был предоставлен сам себе. Папирусы также были проиллюстрированы художником в цвете. Эти тщательно продуманные образцы *Ритуала мертвых*, найденные в гробницах принцев и богатых подданных, изобилуют тщательно выполненными виньетками (рис. 97 и 184, т. I.).

Легко понять, почему художник посвятил себя гробнице. Изображения на внешних стенах храмов и пилонах были видны при ярком свете южного солнца; точно так же, по крайней мере, в течение части дня, выглядели изображения на стенах внутренних дворов и на стержнях окружающих их колонн. Даже во внутреннем убранстве на многие украшения попадали бы прямые солнечные лучи из кладовой чердака, другие были бы подвержены трению рук и одежды посетителей. Картина сама по себе не подходила бы для таких ситуаций. Прямой свет либо разрушил бы его эффект, либо его цвета потускнели бы и

повредились от постоянных прикосновений. Фигуры, вырезанные на стенах, имели бы совсем разную продолжительность. Когда их краски поблекнут со временем, нескольких взмахов кисти будет достаточно, чтобы вернуть им молодость, а сочетание цвета с рельефом даст гораздо более выразительный результат, чем можно было бы получить при использовании только последнего.



Рис. 264.—Портрет королевы Тайи. Из Приссе.

С гробницей все было совсем по-другому. В ее случае не приходилось опасаться ни резких перепадов температуры, ни трения, ни лучей ослепительного солнца. Его двери должны были быть всегда закрыты, а сцены, которые были доверены его стенам, не должны были иметь зрителей, кроме мертвеца и защищающего его Осириса. Выполнить всю работу

кистью было быстрее, чем использовать этот инструмент вместе с резцом, и поэтому нам не нужно удивляться, что многие гробницы были украшены таким образом.

Эти картины ни в коей мере не уступают скульптурным произведениям того же периода; очертания обоих, должно быть, были начертаны одними и теми же руками. Резцом и кистью, должно быть, владели не более чем подмастерья или ремесленники; истинным художником был тот, кто рисовал на стене контур, который впоследствии должен был быть дополнен либо рельефом, либо цветом.

Нам хотелось бы воспроизвести лучшие из этих картин со всем их богатством и разнообразием оттенков, но у нас не было оригинальных этюдов, которыми мы могли бы воспользоваться, и, как и в случае с расписной архитектурой, мы не видели больших преимуществ в копировании табличек Шампольона, Лепсиуса или Присса. Процессы, которые они были вынуждены использовать, во многих случаях заметно повлияли на точность их транскрипции. Поэтому мы почувствовали себя вынужденными, к большому нашему разочарованию, почти полностью доверять черно-белому. Однако мы позаботились о том, чтобы сохранить относительные значения различных тонов. Те, кто видел египетские картины в оригинале или даже в копиях, которые висят на лестнице Египетского музея в Лувре, смогут без труда восстановить истинные цвета наших гравюр; оттенки кожи, светлые или темные в зависимости от обстоятельств, чернота волос, белизна льняной ткани и более яркие цвета, красные и синие, украшающие определенные части драпировок, некоторые детали мебели и украшений, - все это можно легко угадать.

Наши рисунки, хотя и менее многочисленные, чем мы могли бы пожелать, помогут читателю восстановить отсутствующий цвет. Таблица II в первом томе дает хорошее представление о гамме оттенков, использованных в расписных барельефах храмов; у нас есть все основания полагать, что она точна.^[349] Табличка, обращенная к странице 334, является точным воспроизведением фрагмента из Лувра. Она взята из фиванской гробницы и демонстрирует элегантность и утонченность контуров, которые художник должен был дополнить. Цвет поблек, но самым интересным моментом на всех этих рисунках является контур, только в нем проявляются настоящий художественный талант и изобретательная сила. Наконец, наши тарелки III. и IV., нарисованные и раскрашенные по заметкам и наброскам, сделанным на месте г-ном Бургуаном, представляют собой полихромное убранство Древней империи в том виде, в каком оно было оставлено теми, кто украшал гробницу Птах-хотепа. В этом случае, по крайней мере, мы знаем, что обладаем истинной ценностью тонов, собранных художником, поскольку мастаба, о которой идет речь, является одной из тех, которые наиболее полно сохранились в песках пустыни.

§ 2. Рисунок.

В мастабах цвета наносятся на рельефные фигуры. Только когда мы достигаем первой Фиванской империи, в гробницах в Бени-Хассане, мы находим настоящие картины, в которых использовалась только кисть.

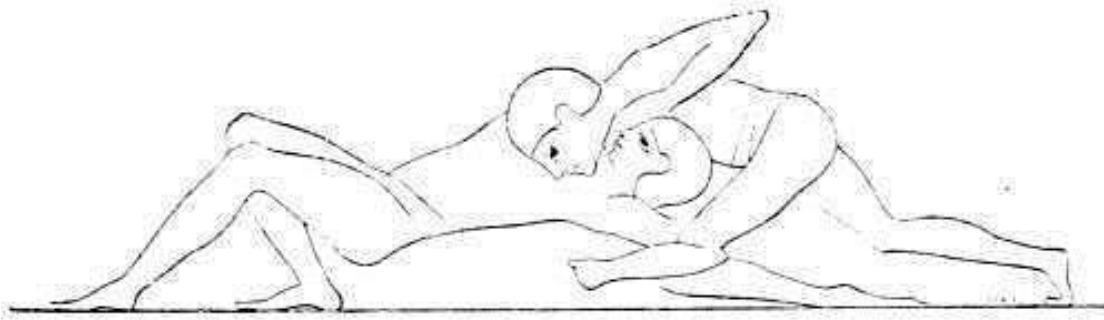


Рис. 265.—Картина в Бени-Хассане. Шампольон, стр. 374.

Мы уже описывали стиль и характер картин в Бени-Хассане. В большинстве случаев контуры, подготовленные для художника, не отличаются от тех, что были задуманы для скульптора.

Мы уже воспроизвели в общих чертах многие работы, на которых нет ничего, что указывало бы на то, являются ли они картинами или барельефами. Их исполнение практически идентично (см. рис. 2, 5, 25, 98, 170, том I.; Рис. 25, 26, 31, том I. II). То же самое с двумя сценами борьбы, которые мы берем с фресок, на которых представлены все гимнастические упражнения, бывшие тогда в моде (рис. 265 и 266), а также с очаровательной группой, образованной антилопой и человеком, поглаживающим ее по морде (рис. 267).

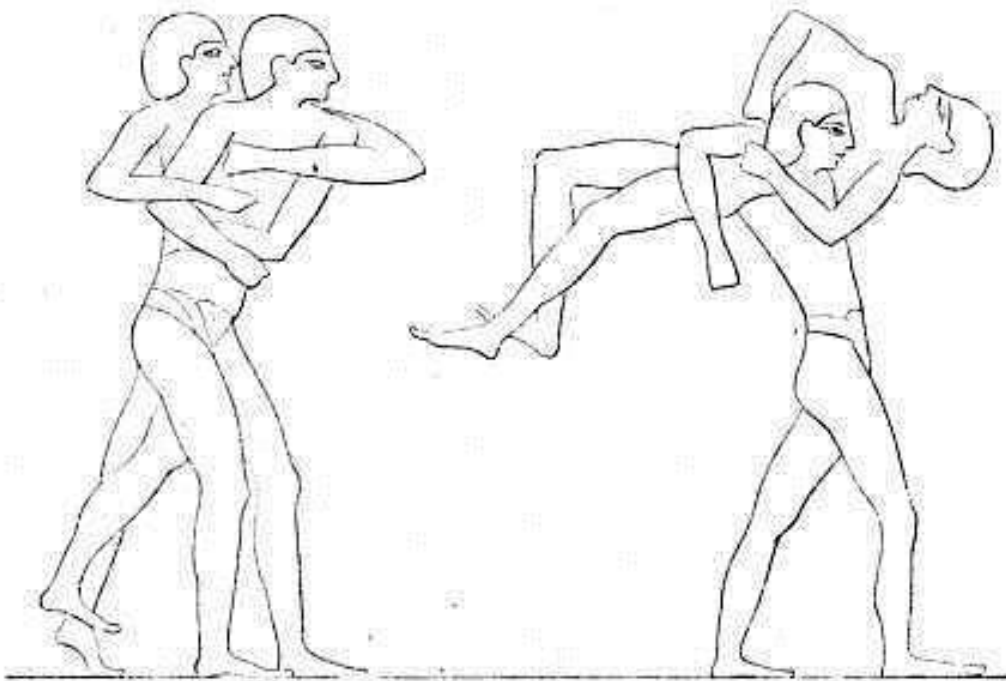


Рис. 266.—Картина в Бени-Хассане. Шампольон, стр. 371.

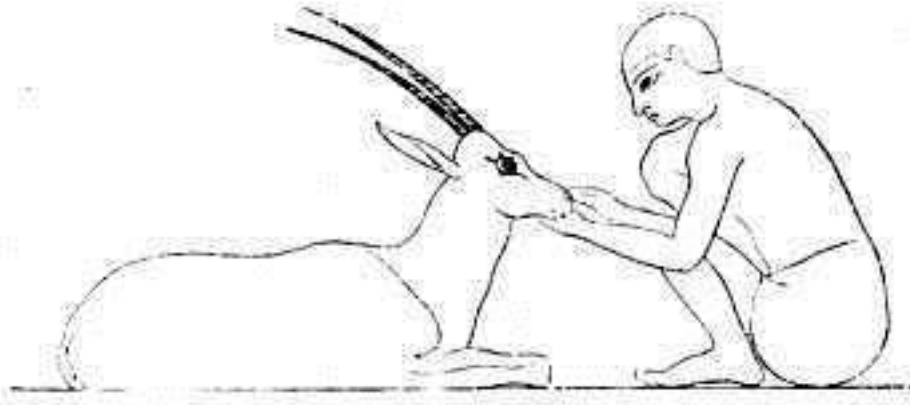


Рис. 267.—Картина в Бени-Хассане. Шампольон, стр. 359.

Однако даже в Бени-Хассане есть несколько картин, в которых можно обнаружить своеобразные и отличительные черты этого искусства. Группа певцов и музыкантов, представленная на этой странице, является показательным примером. Две головы изображены анфас, вид, который мы почти никогда не встречаем на барельефах. Прическа и драпировки также обработаны совсем не так, как в скульптуре, по крайней мере, в случае с двумя музыкантами справа. Их закрученные локоны, кажется, приведены в беспорядок энергичными движениями голов, которыми они, кажется, покачивают в такт музыке флейты, которая также отмечена руками двух членов группы. Глубокие тени, отбрасываемые их волосами, придают сильный рельеф овальным контурам двух лиц, выглядывающих из кадра. Исполнение драпировки подчинено той же идее, ее многочисленные мелкие складки обозначены линиями с небольшими интервалами.



Рис. 268.—Роспись в Бени-Хассане. Шампольон, пл. 377 *тер*.



Рис. 269.—Картина в Фивах. Из Хоро.



Рис. 270.—Роспись в Фивах. Из Приссе.

Во всей серии египетских настенных росписей я не знаю ничего более по-настоящему живописного, чем эта картина. Тщательное изучение картины вполне могло бы навести нас на мысль, что художник намеренно решил отказаться от традиционных методов и добиться всего эффекта, который может дать умелое использование цвета. Но семя, брошенное таким образом, не возшло. Фиванская живопись не является прогрессом по сравнению с картиной Бени-Хассана. В ней почти никогда не делается попытка изображения лица анфас. Только

здесь и там мы можем указать на работу, в которой кисть, по-видимому, остановилась на нескольких деталях, которые были бы более точно переданы резцом. Игрок на мандоре на рис. 270, который происходит из того же гипогея в Абд-эль-Гурне, что и Аменофис III на коленях богини на рис. 24, является одним из таких редких примеров. Прическа, заплетенная в узкие косички и удерживаемая на месте длинным гребнем, выполняется с довольно необычной тщательностью. Ареолы грудей обозначены очень четко - деталь, с которой, по словам Присса, он никогда больше не встречался.[350]



Fig. 271.—Harpist. From the *Deir el-Bahari*.

Vol. II.

9-9

Рис. 271.—Арфист. Из описания.



Рис. 272.—Европейский пленник. От Шампольона.

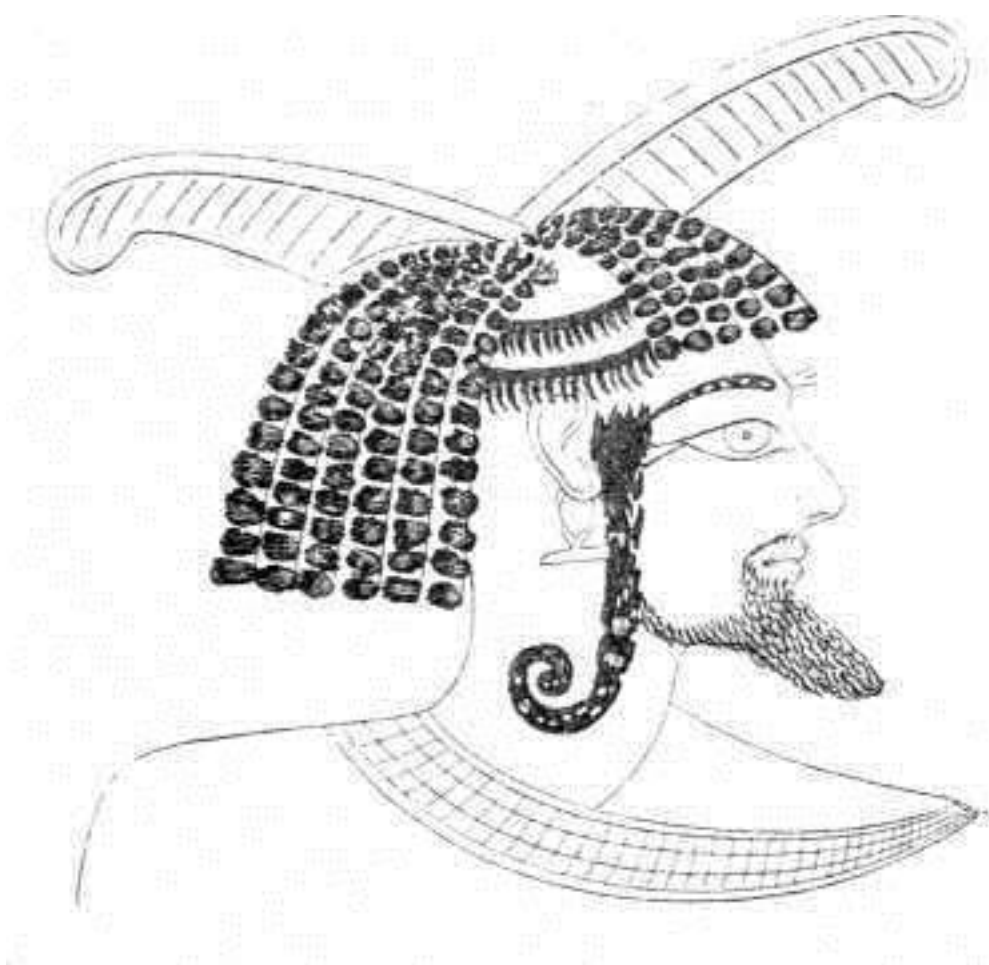


Рис. 273. — Голова того же заключенного.

Тонкие пропорции, которые мы уже заметили как характерные для этого периода, здесь ярко выражены. Они также бросаются в глаза на рисунках на рисунке II. Это похоронная сцена. Три женщины стоят перед усопшим; одна протягивает чашу для возлияния, две другие играют на флейте и арфе соответственно.

Этот фрагмент, должно быть, был частью погребальной сцены, подобной той, что полностью представлена нам на картине в одной из гробниц в *Долине цариц* в Фивах. Там мы видим женщин с подношениями и других людей, играющих на музыкальных инструментах, приближающихся к умершему, у которого на коленях сидит дочь, а по правую руку от него сидит жена (рис. 269).

Этих двоих часто изображали играющими на арфе в гробнице Рамзеса III. (долгое время называвшаяся *Гробницей Брюса* по имени ее первооткрывателя) принадлежат к тому же классу изображений (рис. 271). Облаченный в длинную черную мантию, музыкант полностью отдается своей музыке. Рисунок рук небезупречен, но поза фигуры естественна и реалистична. Арфа очень богато украшена; ее основание заканчивается королевской головой, возвышающейся над венцом из пышных ожерелий. Дерево кажется разноцветным.

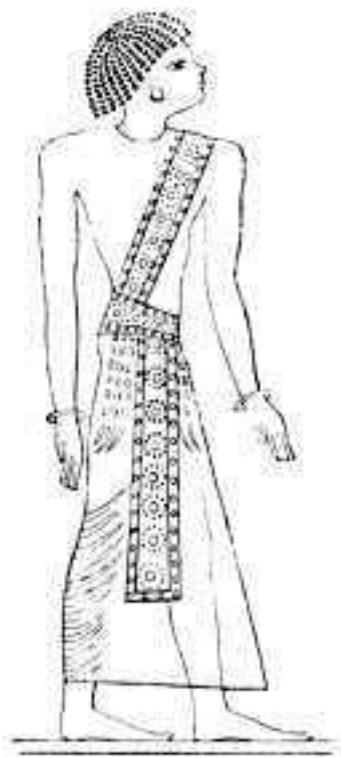


Рис. 274.—Эфиопский пленник. Шампольон, стр. 932.



Рис. 275. — Голова того же заключенного.

Среди наиболее интересных раскрашенных фигур в царских гробницах - военнопленные и другие изображения чужеземных и покоренных рас. Мы воспроизводим две из этих фигур из гробницы Сети I. Чтобы можно было оценить тщательность, проявленную художником как к костюмам, так и к особенностям физиономий персонажей, мы передали их фигуры в полный рост, а также головы в большем масштабе.

По словам Шампольона, первый из этих двух заключенных, должно быть, был европейцем. Его белая кожа, прямой нос и татуировки на руках - все это подтверждает это (рис. [272](#) и [273](#)). Он одет в длинную мантию, окаймленную богатой бахромой и покрытую украшениями. Эта мантия удерживается большим узлом на левом плече, но из-за этого одна половина его тела остается без прикрытия. У него очень любопытный профиль; нос большой и орлиный, борода завитая и волнистая, а за правым ухом свисает одна из тех боковых прядей, которые были в Египте особым свойством младенчества. Длинные локоны, свисающие по обе стороны от бровей, и две похожие на бахрому ленты, опоясывающие голову, дополняют этот странный головной убор.



Рис. 276.—Крылатая фигура. *Описание*, том ii. стр. 92.

Человек на втором рисунке, по-видимому, эфиоп (рис. 274 и 275). Его костюм сравнительно прост. Он состоит из пары панталон, удерживаемых на месте широкой лентой, похожей на перевязь, которая перекидывается через левое плечо и обвязывается вокруг поясницы. Конец этой перевязи свисает между ножек; она украшена розетками и окантована лентой, по которой разбросаны круглые орнаменты. Почти негритянские черты лица похожи на те, что изображены на барельефе в Рамессеуме, который воспроизведен на рис. 221. Форма головного убора тоже похожа. У художника возникли некоторые трудности с пушистыми волосами, и он попытался передать их внешний вид с помощью ряда узлов, связанных вместе. В этой части картины, как и на рис. 273, присутствует некоторая условность, но в очертаниях фигуры и особенно лица мы находим характерный гений египетского искусства, способность создавать типы, которые одновременно жизнеподобны и универсальны, воплощать все те атрибуты, которые составляют вид и позволяют определить его.



Рис. 277.—Фигура с крыльями. *Описание*, т. ii, стр. 87.

Сцены, изображенные на стенах гробницы, можно разделить на две группы: те, которые носят более или менее исторический характер, и те, которые носят чисто религиозный или мистический характер. Среди последних часто встречаются фигуры крылатых богинь Исиды и Нефтиды. Они сидят или стоят, вырезаны на саркофагах или нарисованы на деревянных ящиках для мумий. Одно крыло всегда поднято, другое опущено (рис. 276 и 277). Художники других восточных народов и даже самих греков любили наделять фигуры людей и животных крыльями. Египет был первым, кто осуществил эту идею, и крылатые фигуры, которые имели определенное значение, когда использовались в гробницах, в конце концов стали использоваться просто как украшение промышленных изделий, которые он экспортировал через финикийцев. Рис. 277 взят из царской гробницы и показывает, как эти крылатые

богини иногда сочетались с мотивами, которые были либо чисто декоративными, либо легко использовались в декоративных целях. Подобно сфинксам и грифонам, эти сложные формы радовали глаз и вскоре были замечены художниками-орнаменталистами, в то время как их крылья, которые могли быть как сомкнуты, так и расправлены, были полезны для покрытия больших пространств и помогали "обставить" украшение.

§ 3. Карикатура.

Мы показали художников древнего Египта, наивно и искренне изображавших реальность; мы показали, как они в своих религиозных и исторических сценах изобретали мотивы, создавали типы и даже стремились к идеалу; нам еще предстоит показать, что они понимали веселье и могли наслаждаться смехом. Без этого последнего качества их искусство вряд ли было бы полным. В царских гробницах в Фивах мы находим льва и осла, поющих под собственный аккомпанемент на арфе и лире соответственно.^[351] Однако эта особая склонность египетского художника проявляется в лучшем виде в группе останков, которые называются *Сатирическими папирусами*, по-видимому, датируются девятнадцатой династией. Египтяне, как и последовавшие за ними греки, похоже, поняли, что скульптура в собственном смысле слова, искусство создания фигур большого размера из таких материалов, как бронза и мрамор, не поддается вызыванию смеха путем добровольного создания уродства. Они также понимали, что подобные сюжеты одинаково плохо подходят для настенной живописи, будь то в гробницах или дворцах. У них, как и у греков, гротеску позволялось появляться только там, где формы были намного меньше натуры и значительно обобщены. Узоры, нанесенные легкой и воздушной рукой на такие папирусы, как тот, важным фрагментом которого обладает Туринский музей, являются примерами такого обращения.

Рисунки на этом папирусе не являются карикатурами в том смысле, в каком мы сейчас понимаем это слово. Карикатура - это преувеличенный портрет; она опирается на реальность, превращая ее в посмешище, подчеркивая ее самые смешные черты. Но рисунки в этой рукописи вдохновлены теми же идеями и теми же интеллектуальными наклонностями, что и наши современные карикатуры. Они отвечают всеобщему вкусу человечества к умственному расслаблению, которое дает пародия, к освобождению от серьезных жизненных забот, которые можно найти в комедии и бурлеске. Древний Египет был веселой страной. Его жители радовались, как дети, самым простым и невзрачным шуткам; шутки, фантастические рассказы и басни, в которых животные вели себя как мужчины и женщины, были так же популярны у них, как и у их преемников в цивилизации. Их художники-комики особенно любили изображать сцены, подобные этому последнему описанию, и их работы часто напоминают нам те, что были созданы в гораздо более поздние времена для иллюстрации Эзопа или Лафонтена.

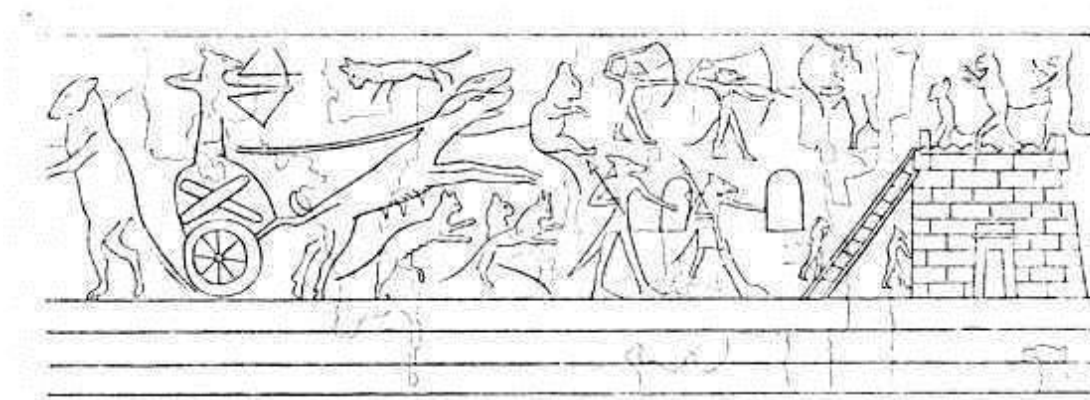


Рис. 278.—Битва кошек и крыс. От Присса.

Присс воспроизводит наиболее интересную часть туринского папируса, и мы скопировали фрагмент его таблички (рис. 278). "В первой группе четыре животных — осел, лев, крокодил и обезьяна — составляют квартет, играющий на таких музыкальных инструментах, которые были тогда в моде. Следующим идет осел, одетый, вооруженный и со скипетром, как у фараона; с величественной развязностью он принимает подношения, приносимые ему высокопоставленным котом, проводником которого гордится бык. Сбоку единорог, кажется, угрожает своей арфой коленопреклоненному коту..... Сцены, нарисованные ниже и в меньшем масштабе, не более последовательны, чем эти. В первую очередь мы видим стаю гусей, открыто бунтующих против своих проводников — трех кошек, одна из которых пала под ударами angry birds. Затем мы подходим к платану, на котором примостился гиппопотам; ястреб забрался на дерево с помощью лестницы и пытается сбросить его; наконец, перед нами крепость, защищаемая армией кошек, у которых нет другого оружия, кроме когтей и зубов, против штурмующего отряда крыс, снабженных оружием наступательным и оборонительным, и возглавляемых представителем их собственного вида, который восседает на колеснице, запряженной двумя борзыми.

"Идея художника — по крайней мере, в нижней части картины - похоже, заключалась в том, чтобы изобразить кошек, побежденных животными, на которых они охотятся. Это мир, перевернутый с ног на голову, или, если художнику следует приписать более глубокий смысл, это восстание угнетенных против угнетателя ".[352]

Нижняя часть пластины содержит сцену такого же рода, взятую из папируса, хранящегося в Британском музее. Стаю гусей гонит кошка, а стадо коз - два волка с посохом и кошельком; один из волков играет на двойной флейте. На другом конце изображен лев, играющий в шашки с антилопой.

На стенах одной из гробниц изображен смиренный и робкий кот, пытающийся умиловить льва, принося в жертву гуся.[353]

По мнению некоторых, эти сцены являются сатирой на королевскую власть и религию. Это явное преувеличение. У нас нет оснований предполагать, что интеллект египтян когда-либо достиг зрелости, необходимой для проявления скептицизма. Ни авторитет фараона, ни авторитет жрецов, похоже, никогда не подвергались сомнению. Но хотя их гнев не был вызван мировым правительством, они могли найти в нем повод для смеха. В кошке, подаренной ослу, мы не можем не увидеть пародию на фараона, принимающего почести от какого-то поверженного врага. Еще более личным является то, что кошка предлагает гуся льву. Котом может быть только тот невезучий феллах, которому в Египте фараонов, как и в Египте хедивов, никогда не удавалось избежать бастинадо и *барщины*, кроме как делая подарки *шейху* своей деревни или *мудиру* соседнего города. Нанося эту сцену на стену, художник вписывал страницу в свою собственную биографию и в историю всех окружающих его людей. Он по-своему отомстил жадному чиновнику, которому был вынужден предложить откормленных животных со своей фермы.

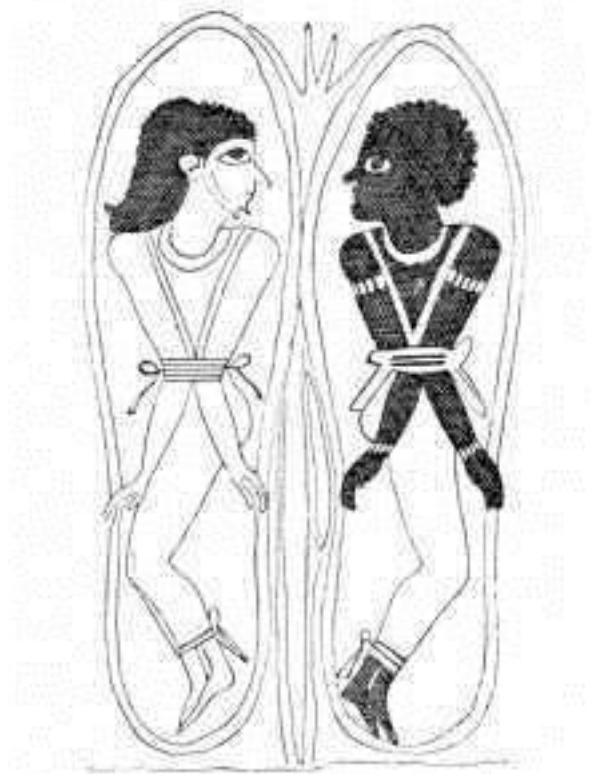


Рис. 279. Подошвы пары сандалий. От Шампольона.

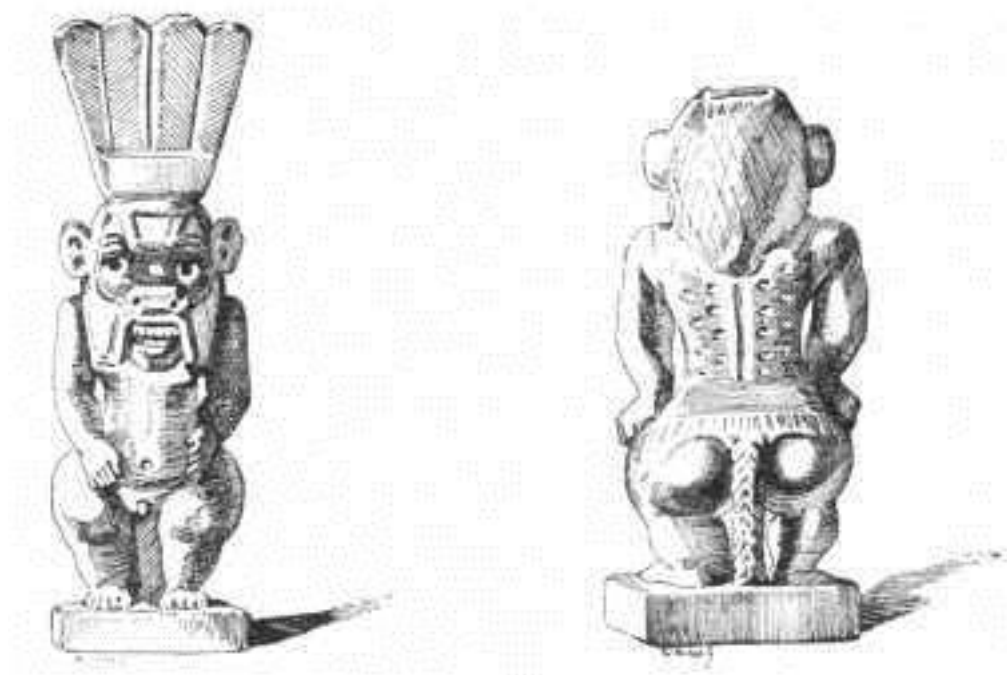


Рис. 280, 281.—Бог Бес. Из Лувра. Реальный размер.

Следы этого насмешливого духа можно найти и в других произведениях египетского искусства. Таким образом, подошвы тех кожаных или деревянных сандалий, которые дошли до наших дней, часто изображают группу из двух заключенных, один из которых негр, а другой, возможно, уроженец Ливии или Сирии. Не может быть никакой ошибки относительно намерений художника. Египтянину, похоже, нравилось смеяться над своими трепещущими врагами. Не довольствуясь тем, что наступал на них на каждом шагу, он добавил оскорблений, сделав их гротескными (рис. 279).

Тот же дух можно распознать в тех фигурах Беса, которых так много в наших музеях. Фигура этого пузатого карлика была получена простым преувеличением некоторых не столь уж необычных черт. Его звериный оскал, глаза-бусинки, плоский нос, толстые губы и свисающий язык, короткие ноги и выступающие ягодицы составляют достаточно забавную личность (рис. 280 и 281). Комический замысел очень заметен в композиции, воспроизведенной Приссом, в которой изображен человек, пропорции которого несколько менее урезаны, чем у обычного Беса, но наделенный чертами лица, головным убором и львиным хвостом этого бога, играющий на кифаре.[354]

Эти постановки не всегда были достойными. Туринский папирус содержит длинную сцену с приапом.

§ 4. Орнамент.

В расписных украшениях, которыми египтяне покрывали каждую доступную поверхность, фигура играла более важную роль, чем у любого другого народа. Но все же умножение исторических, религиозных и бытовых сцен, бесчисленных групп богов, людей и низших животных имело свои пределы. Каким бы великим ни было их развитие, эти традиционные темы могли дать лишь определенное количество сцен, которые, кроме того, требовали обрамления. Опять же, были определенные поверхности, на которых египтяне, как правило, не размещали фигуры, либо потому, что их было бы трудно разглядеть, либо, как в случае с потолками, потому что вкус подсказывал им, что было бы лучше обработать такую поверхность каким-то другим способом. Между высокими крышами гипостильных залов и небом, которое накрывает наши головы, египетский декоратор установил связь, которая сразу бросается в глаза. Потолки фиванских храмов обычно имели голубое покрытие, на котором среди золотых звезд парили стервятники с распростертыми огромными крыльями (рис. 192 и 282).

Бок о бок с картинами, изображающими живую форму, мы находим те раскрашенные орнаменты, которые покрывают своими разнообразными оттенками все поверхности, не занятые фигурой. Эта система орнамента проходила непрерывный процесс обогащения и усложнения. Ее появление в первые века хорошо показано на наших двух табличках, III. и IV.; на первом изображена верхняя, на втором - нижняя часть западной стены в гробнице Птах-хотепа в Саккаре. Они подтверждают идеи Земпера относительно происхождения орнамента.[355] Этот писатель был первым, кто показал, что плетение корзин, ткачество и гончар возникли простой игрой своих занятых рук и используют те сочетания линий и цветов, которые художник-орнаментальщик использовал для собственного использования, когда ему приходилось украшать стены, карнизы и потолки. Названные нами отрасли промышленности, безусловно, старше искусства украшения, и формы, используемые последним, вряд ли могли быть перенесены из него на циновки, тканые материалы и глиняные сосуды. В регулярности, с которой повторяются линии и цвета раннего декора, легко распознать искусственное расположение тростника и льняных нитей, в то время как шевроны и концентрические круги являются очевидными потомками следов, оставленных пальцем или грубым инструментом гончара на мягкой глине.

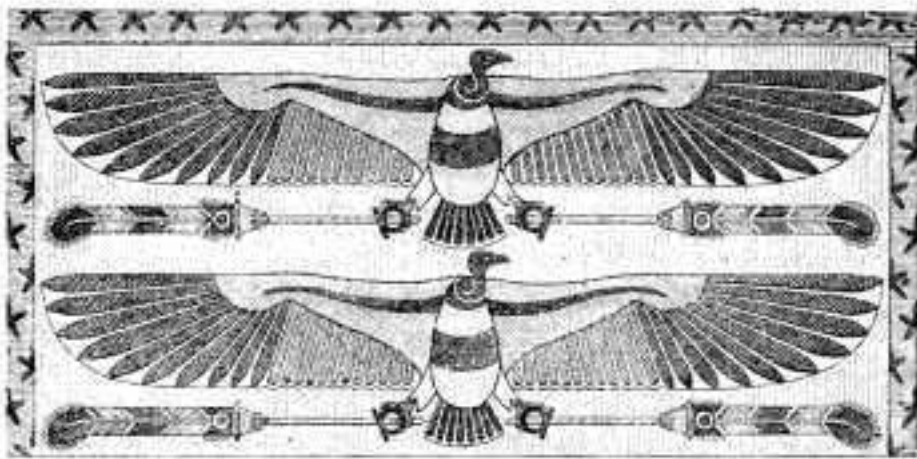
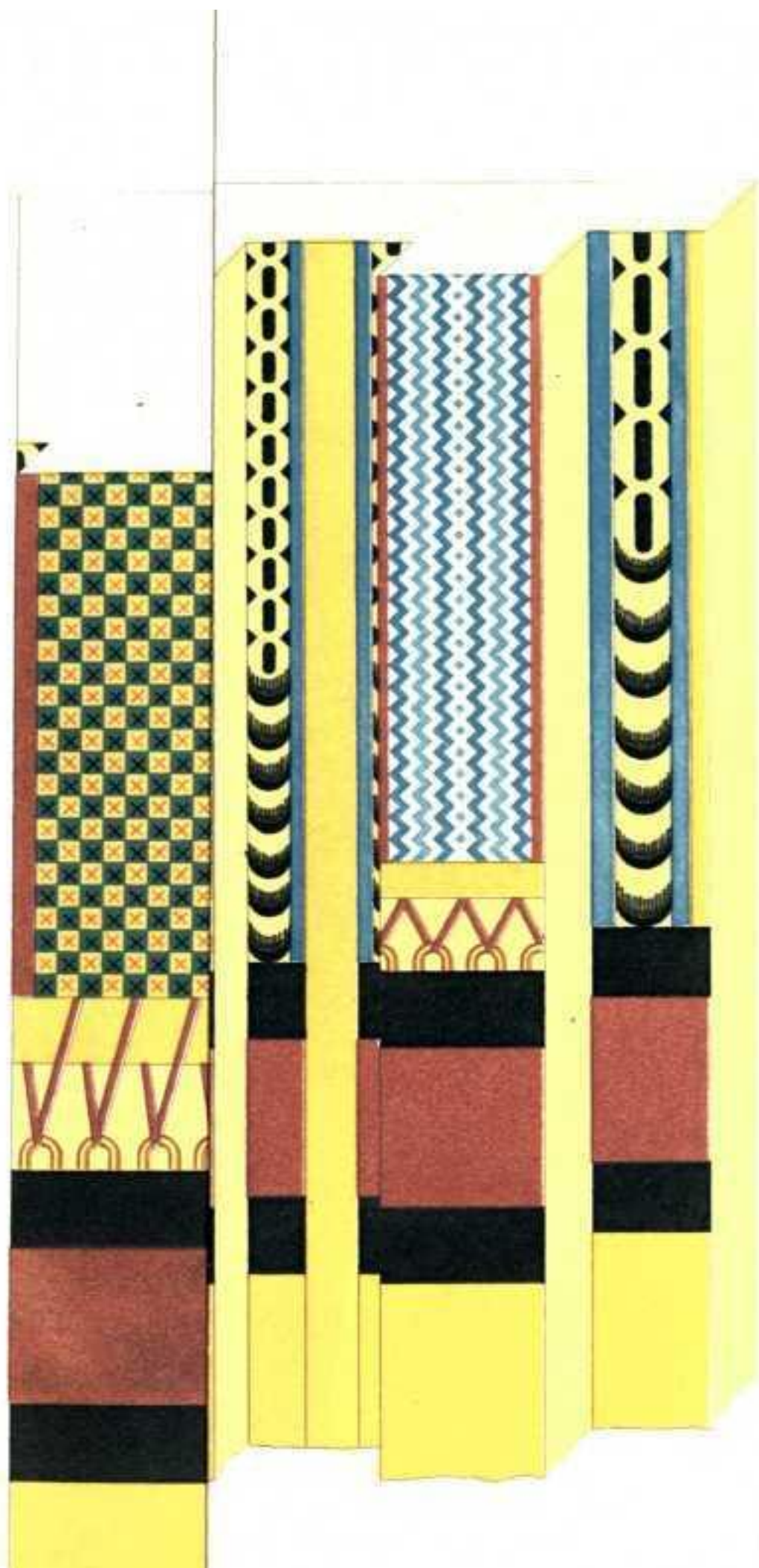


Рис. 282.—Гриффы на потолке.

В этих примерах легко угадываются намерения декоратора. Он начал с наспех выполненной работы, подобной той, что также найдена в гробнице Ти.^[356] В отсеках между вертикальными прутьями он имитировал вид матовых стен и окон, закрытых теми же приспособлениями (см. рис. 165). Словно для того, чтобы предотвратить ошибки, он позаботился о том, чтобы использовать шнуры, кольца и планки, с помощью которых нижние концы матов удерживаются на месте. Дизайн орнамента очень похож на те, что по сей день изготавливаются изготовителями корзин или циновок. Это квадраты, ромбы и шевроны. В середине пастилок мы находим маленькие крестики или кружочки другого цвета, которые помогают усилить эффект. Каждый коврик имеет красную кайму на нижнем конце, которая образует удовлетворительный хвостовик и объединяет его с прямой планкой. Между матами имеются узкие канавки, в которых, по-видимому, имитируются цепи для протягивания последних вверх и вниз. В любом случае, эта последняя деталь скопирована с продукции одной из древнейших цивилизованных отраслей промышленности — кузнечного дела.



ФРАГМЕНТ ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ В ГРОБНИЦЕ ПТАХ-ХОТЕПА,
Нарисованный в перспективе в половинном масштабе

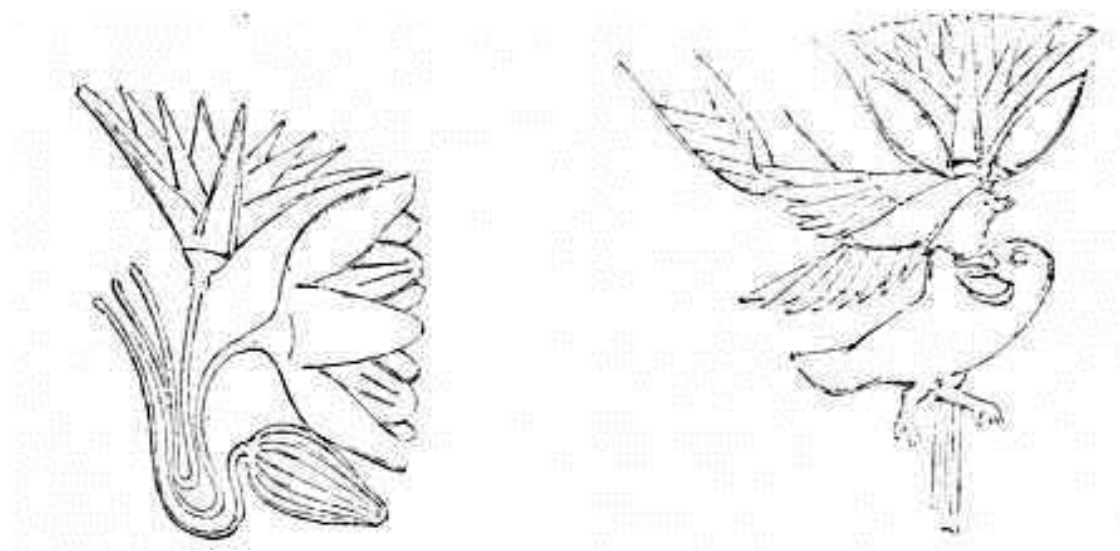


Рис. 283, 284.—Детали из гробницы Птах-хотепа.

В этом оформлении использованы шесть цветов: черный, белый, красный, желтый, зеленый и синий. Результат сдержанный, хорошо сбалансированный и ни в коем случае не лишенный гармонии.

В других частях той же гробницы мы находим это стремление к буквальному подражанию, примененное к другой теме. В интерпретации художника-орнаменталиста, лотос и папирус, несомненно, со временем приобрели обычные формы, но здесь найденные овощи воспроизведены с чувством достоверности, которое не смог бы превзойти современный художник-флорист (рис. 283).^[357] На рис. 284 птица среди стеблей лотоса находится в объятиях человеческой руки.

Орнаменталист также заимствовал мотивы из тех разноцветных одежд и ковров, которые сохранились для нас на картинах (см. рис. 285). Но со временем и опытом его рука стала более искусной, воображение - более активным, и он больше не довольствовался тем, что передавал свои идеи оптом, черпая их, с одной стороны, из природы, а с другой - из тех скромных искусств, которые процветали даже в самые ранние века любого цивилизованного общества. Он научился создавать дизайны для себя — дизайны, которые, конечно, нельзя отнести к коврикам и тканям, из которых были сделаны его первые модели. Наш рисунок 286 даст некоторое представление о разнообразии мотивов, которые можно найти на панелях и потолках гробниц и других зданий в Фивах. Рисунок шахматной доски, который так широко использовался во времена Древней империи, также находится здесь; но рядом с ним видны узоры, состоящие из ладов, извилистых линий и розеток. Под ними, опять же, расположены рисунки, в которых линии закручиваются в завитки и спирали, пересекая друг друга и заключая в себе цветы лотоса, розетки и формы, подобные стержням колонн. Цветы ни в коей мере не являются имитационными; их мотивы были подсказаны, а не предоставлены природой. Папирус, возможно, дал первую идею для шестого из этих рисунков, в то время как в последнем мы находим мотив, который впоследствии сыграл важную роль в греческом и римском орнаменте, а именно череп быка. Два образца этого последнего мотива, приведенные Приссом, взяты из гробниц восемнадцатой и двадцатой династий.^[358]



Рис. 285. Ковер, развешанный поперек павильона.

Эти гробницы и ящики с мумиями, которые в них находятся, часто украшены символическим орнаментом, а также геометрическими узорами и рисунками, навеянными национальной флорой. В отделениях потолочных украшений скарабеи расположены в центре, а на ящиках с мумиями их иногда заменяют диском, увенчанным уреем, в центре огромной пары распростертых крыльев. Под ним находятся фигуры Исида или Нефтиды, хранительниц гробницы (рис. 287). Эффект аналогичен эффекту крылатых шаров, которые можно найти на карнизах. В последнем случае диск, представляющий солнце, красного цвета и ярко выделяется на зеленом фоне двух крыльев. Последние, опять же, рельефны на фоне полосатого грунта, на котором попеременно нанесены полосы красного, синего и белого цветов. Благодаря удачному выбору этих цветов результат получается превосходным с декоративной точки зрения, и это несмотря на постоянное повторение и простоту линий.

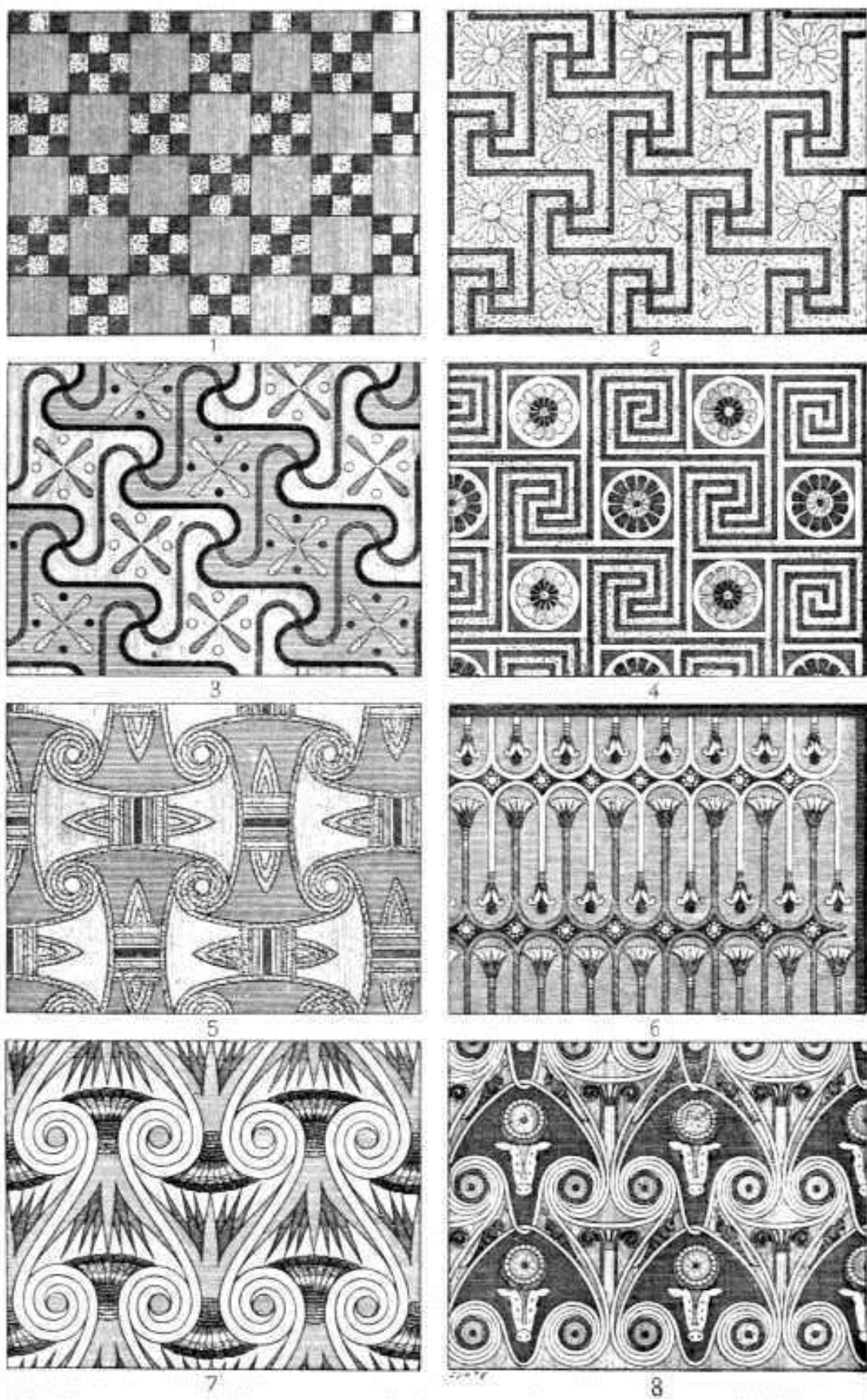


Рис. 286.—Образцы потолочных украшений. Из Приссе.



ГРОБНИЦА ПТАХ-ХОТЕПА
ПОТОЛОК И ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ
Нарисованы в перспективе в масштабе одной пятой

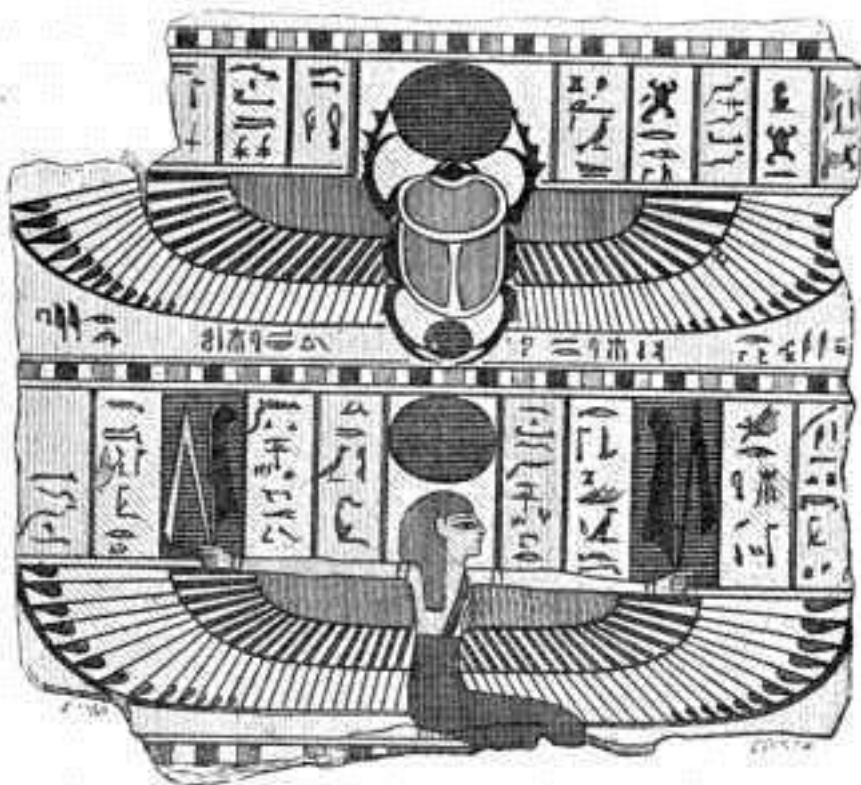


Рис. 287. Роспись на футляре для мумии. *Описание*, том ii. стр. 58.

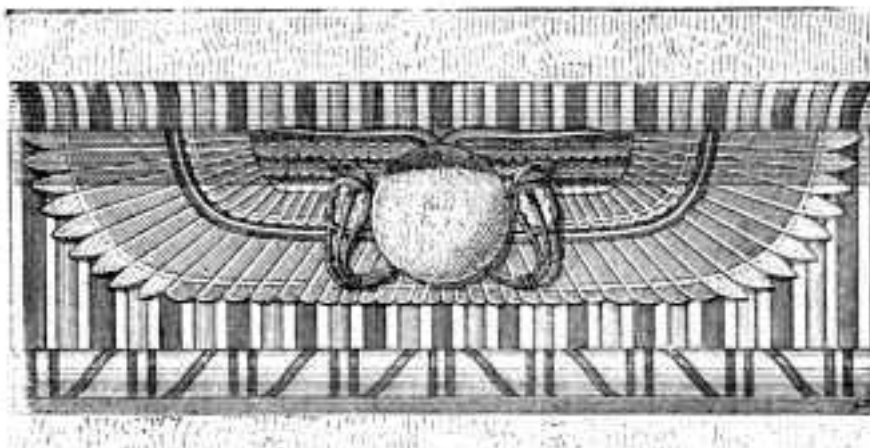


Рис. 288.—Крылатый глобус. Из Приссе.

Среди оригинальных мотивов, которые можно найти на этих картинах, есть еще один, заслуживающий названия из-за его необычного характера, мы имеем в виду столы для подношений, которые изображены уставленными вазами и другими предметами подобного рода. Словно в знак важности погребальных даров, ножки этих столов сделаны такими высокими, что они возвышаются над двумя деревьями, по-видимому, кипарисами, которые росли справа и слева от их подножий (рис. 289 и 290).

Египтяне использовали впоследствии распространенный декоративный мотив чередующихся бутонов и раскрытых цветков лотоса, но им совершенно не удалось придать ему легкости и элегантности, которыми его наделили греки. Их бутоны были бедными и скудными, цветы тяжелыми, а общий дизайн не лишен чопорности.[359]

Цвета часто хорошо сохраняются, по крайней мере частично, и, поскольку одна комбинация повторяется несколько раз, легко восстановить недостающие части по тем, которые остались нетронутыми. Позолота, однако, исчезла, не оставив почти никаких следов. Золото использовалось в основном для придания тепла и яркости. Обелиски, например, Хатасу, были позолочены со всех четырех сторон; крылатый глобус иногда золотили,[360] так же были позолочены бронзовые пластины, которыми были покрыты двери храма. Важную роль сыграли позолотчики, некоторые из золотых книг которых дошли до нашего времени,[361] известна нам в основном по надписям. Об их использовании также можно догадаться здесь и там по способу обработки камня, иногда по своеобразным цветовым эффектам в определенных частях барельефов.

В некоторых гробницах золото находят в чистом виде. Во время раскопок в Серапеуме Мариетта открыла гробницу Ка-эм-наса, сына Рамзеса II. Когда мы вошли в комнату с мумиями, нижние части стен и ящиков с мумиями засияли золотом в свете свечей. Пол был усыпан обломками того же металла, а в гробнице были найдены целых четыре книги из сусального золота. Мариетт тогда испытывал нехватку средств, и для продолжения раскопок он получил разрешение от французского консула продать это золото, к которому, конечно, не было никакого научного интереса. Массивная золотая маска принца и изысканные украшения, украшавшие его мумию, сейчас находятся в Лувре.

Ногти на ногах, браслеты и губы мумии, а также льняная маска на лице очень часто были позолочены. Ступни иногда полностью позолочены. То же самое относится и к плащанице. Плащаницы принцев и великих личностей иногда покрыты золотом с головы до ног.

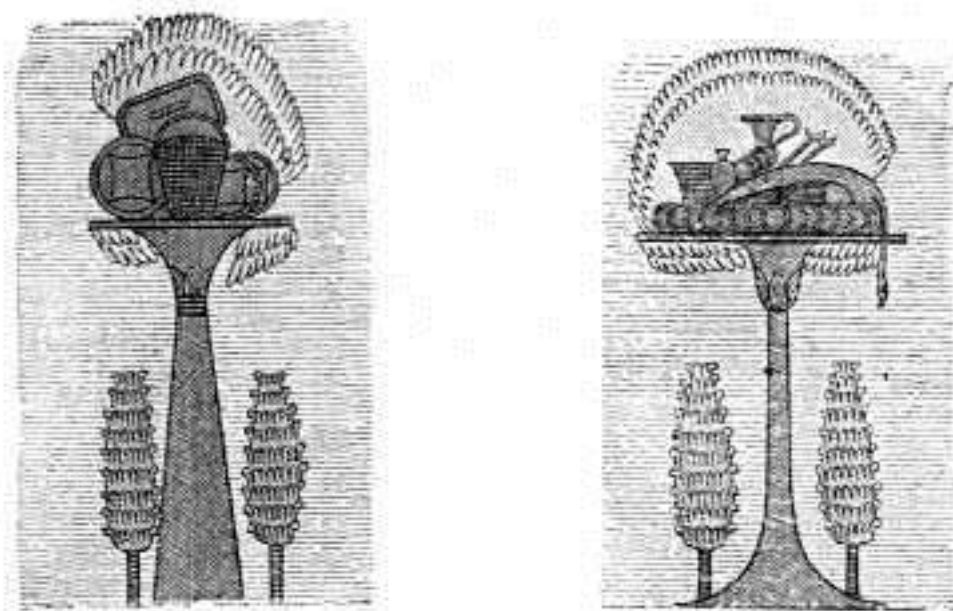


Рис. 289, 290.—Столы для подношений; с рисунков в царской гробнице.

Египетские ремесленники очень рано освоили эти тонкие операции. Даже в гробницах в Бени-Хассане мы находим полную иллюстрацию процесса чеканки золота. Вряд ли нужно говорить, что декоративная промышленность, располагавшая такими полными ресурсами, досконально изучила то, что мы называем *зернистостью*, имитацией прожилок и текстуры дерева, а также различных видов гранита на других материалах. Во многих случаях мы обнаруживаем, что более распространенные виды камня, обработанные таким образом, выглядят как более редкие и дорогие материалы.

ГЛАВА V.

ПРОМЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО.

§ 1. *Определение и характеристики промышленного искусства.*

Выражение "*промышленное искусство*" иногда подвергалось суровой критике, но все же оно соответствует реальному различию, основанному на природе вещей, и мы не видим, чтобы без него можно было обойтись. Когда художник приступает к созданию статуи или картины, его единственная цель - создать прекрасную работу. Он не принимает во внимание *полезность* в нефилософском смысле этого слова. Задача, которую он ставит перед собой, состоит в том, чтобы найти некую форму, которая действительно интерпретировала бы его собственные индивидуальные мысли и чувства. Сделав это, его цель достигнута. Получившееся произведение искусства самодостаточно. Его *смысл существования* заключается в удовлетворении одного из самых глубоких и настойчивых желаний человеческого разума, *эстетического чувства*, или *инстинкта прекрасного*.

В промышленном искусстве все по-другому. Когда столяр или гончар берется за изготовление мягкого кресла или вазы, его первая идея - сделать стул, в котором можно было бы удобно сидеть, или сосуд, в который можно было бы безопасно помещать жидкости и из

которого их можно было бы легко наливать. Поначалу ремесленник не смотрит дальше удовлетворения этих потребностей, но наступает время, и наступает очень скоро, когда он чувствует побуждение украсить мебель или глиняную посуду, над которыми он работает. Он больше не довольствуется тем, что просто полезно; он хочет, чтобы все, что выходит из его рук, было также богатым и красивым. Он начинает с добавления орнамента, состоящего из точек и геометрических линий; вскоре он дополняет его формами, заимствованными из органической жизни, листьями и цветами, фигурами людей и животных; и из ремесленника он сразу становится художником. Но его произведения являются строго произведениями промышленного искусства, и хотя они могут заслуживать высокого места по праву своей красоты, эта красота является лишь своего рода наростом, она не влияет на основную цель вопросов, к которым она применяется, хотя может значительно повысить их ценность и интерес.

Принимая во внимание это определение, можно утверждать, что архитектура сама по себе является одним из видов промышленного искусства. Первая обязанность строителя - сделать свое здание хорошо приспособленным для объекта, которому оно должно служить. Дом должен служить надлежащим убежищем для своих обитателей, гробница должна оберегать вверенное ей тело от любой возможности осквернения, храм должен укрывать статую или символ бога от любопытных взглядов и предоставлять удобное пространство для ритуальных торжеств. Этим требованиям могут соответствовать здания, не претендующие на красоту. Имея крышу и определенное количество голых стен, всегда можно покрыть и оградить данное пространство и разделить его на столько частей, сколько потребуется. Такой процесс не имеет ничего общего с искусством. Искусство вступает в силу, когда строитель пытается придать своему произведению ту симметрию, которая не исключает разнообразия, благородство пропорций и очарование декора, в котором и художник, и скульптор играют свою роль. Затем конструктор уступает место архитектору. Последний, конечно, всегда имеет в виду практическую цель, но это не единственная его забота. Дом, который он строит, должен отвечать всем потребностям цивилизованного человека, как интеллектуальным, так и телесным; гробница должна воплощать его представления о смерти и будущей жизни; великолепные размеры и великолепное убранство храма должны выражать невыразимое, должны символизировать божественное величие в глазах людей и помогать сделать его понятным толпам, которые приходят приносить жертвы и молиться.

Во всем этом *роль* искусства настолько велика, что было бы несправедливо причислять архитектуру к промышленным искусствам. Честолюбие тех, кто построил храм Амона в Карнаке или храм Афины на Акрополе, состояло в том, чтобы создать произведение, которое дало бы точное выражение самым высоким мыслям, какие только может постичь человеческий разум. В каком-то смысле архитектуру можно назвать первым из искусств. В тех великих композициях, остатки которых мы изучаем с таким благоговением, расположение которых мы с такой тщательностью пытаемся восстановить, именно архитектор определил, какую роль в работе должны играть художник и скульптор, кто выделил для них места, которые они были призваны заполнить.

Хотя мы не будем включать архитектуру в число промышленных искусств, установленное нами различие не теряет своего практического значения. Однако мы должны признать, что существуют определенные классы объектов, которые лежат на границе между двумя категориями, так что нам трудно решить, относятся ли они к изобразительному или промышленному искусству. Работа какого-нибудь Челлини древних времен или ваших дней может быть отнесена, например, по своей общей форме и очевидному использованию к более или менее утилитарным произведениям ювелира или серебряника; но, с другой

стороны, она может быть украшена фигурами, выполненными таким образом, что у нас возникнет искушение отнести ее к произведениям скульптуры. Строгие и негибкие определения, по сути, должны быть ограничены точными науками, такими как геометрия. В условиях сложности жизни определений и классификаций можно придерживаться только с оговорками. Они помогают историку сориентироваться в бесконечном разнообразии явлений, но он первым признает, что они далеки от абсолютной ценности. Их следует принимать такими, какие они есть, просто как методы изложения, как приближения, которые полезны и удобны, хотя и более или менее несовершенны.

У нас нет намерения писать историю египетской промышленности. Мы отсылаем тех, кому требуется отчет об этом, к объемистой работе сэра Гарднера Уилкинсона, где они найдут множество подробностей о ремеслах Египта и материалах, которые они использовали. Мы удовлетворимся выбором нескольких примеров из основных отраслей промышленности, от которых зависело богатство Египта, чтобы показать, как его ремесленники, подобно греческим, стремились придать определенную художественную ценность каждому предмету, выходявшему из их рук. Формы и мотивы, с которыми мы сталкивались в высших отраслях искусства, снова можно найти там. Когда цивилизация находится в зачаточном состоянии, а пластический инстинкт только пробивается к жизни, именно из тех ремесел, которые можно назвать элементарными или примитивными, искусство заимствует свои первые сочетания линий и цветов. Но впоследствии, когда искусство развилось само по себе и создало стиль, выражающий национальный гений, процесс меняется на обратный, и ремесленник, в свою очередь, заимствует у художника. В нашем современном обществе использование машин и разделение труда проложили огромную пропасть между рабочим и художником. У древних все было совсем по-другому. Рабочий был ответственен за свою работу от начала до завершения, и он тратил на нее всю изобретательность, вкус и мастерство, которыми обладал. Он не был рабом машины, выполняющей тысячи повторений одного объекта с непреклонной регулярностью. Каждый день он, почти не подозревая об этом, вносил какие-нибудь изменения в свою вчерашнюю работу; его труд был постоянной импровизацией. В таких условиях трудно сказать, где начинал художник, а где остановился ремесленник. Несмотря на богатство и тонкость своих идиом, классические языки не смогли провести это различие. В греческом, как и в латыни, существовал всего лишь один термин для обозначения двух должностей, которые нам ни в коем случае не кажутся равными по достоинству.

§ 2. Стекло и керамика.

Гончарное дело, пожалуй, самое древнее из всех ремесел. Среди реликвий пещерных людей и озерных жителей Запада были найдены остатки грубой керамики, отформованной вручную и высушенной либо на солнце, либо поблизости от домашнего очага. Египет самых ранних династий был уже более развитым, чем эта. Вазы, найденные в мастабах, по их симметричной форме свидетельствуют о том, что гончарный круг уже использовался, а по их качеству - о том, что, хотя египтяне довольствовались сушкой кирпичей на солнце, они обжигали глиняную посуду в печах и досконально понимали этот процесс.[\[362\]](#)

Египет был богатым источником превосходной гончарной земли, и его жители, подобно жителям древней Греции и Италии, использовали терракоту для целей, для которых мы сейчас должны применять стекло, дерево или металл. Хорошее представление о разнообразии применений, для которых использовался материал, можно получить из первых глав работы, в которых доктор Берч с помощью многочисленных иллюстраций проследил историю древней керамики.[\[363\]](#)

Мы не будем останавливаться на обычной фаянсовой посуде. Он представлен многочисленными сосудами из древнейших гробниц Мемфитского некрополя; они красноватого или желтоватого цвета и, несмотря на полное отсутствие глазури, прекрасно удерживают воду. Подобно греческим сосудам того же типа, они иногда имеют три ушка или ручки (рис. 291). Также были обнаружены примеры спаренных сосудов, подобных тем, что были найдены на Кипре. Они сообщаются друг с другом трубкой и удерживаются вместе общей ручкой (рис. 292). Из всех репрезентативных образцов фаянса из мастабаса, приведенных Лепсиусом, есть только один, который, по-видимому, не относится к категории домашней керамики. Это разновидность арибаллуса, изящно украшенная переплетающимися кругами.[364] В более поздние времена многие из этих неглазурованных ваз украшали кистью, но после этой операции их не отправляли в печь.[365] Поэтому цвет был лишен блеска или солидности, а дизайн всегда был очень простым. К этой группе относятся вазы в форме мужчин, женщин или животных, которые достаточно часто встречаются в музеях.[366] Иногда на вазе низким рельефом изображена голова, напоминающая голову бога Бес, а в нескольких случаях причудливый рисунок дополняет пара небольших рук (рис. 293).

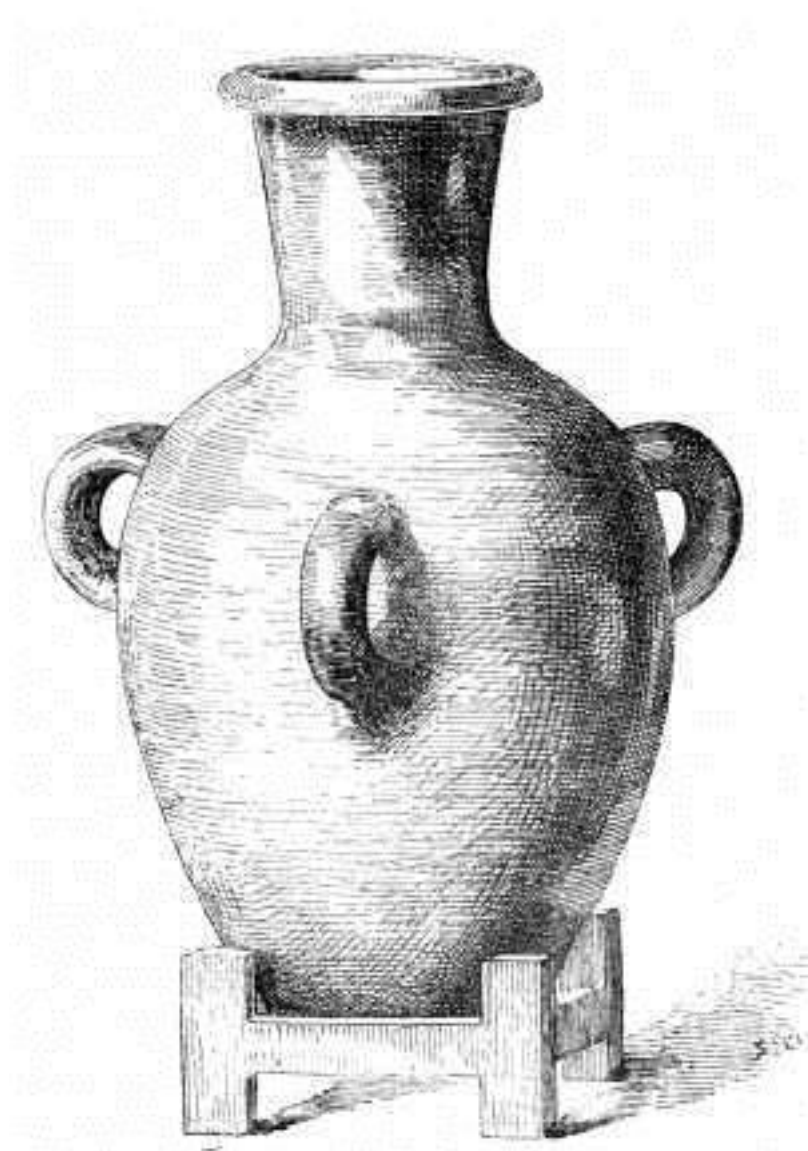


Рис. 291.—Кувшин с красной землей. Британский музей.

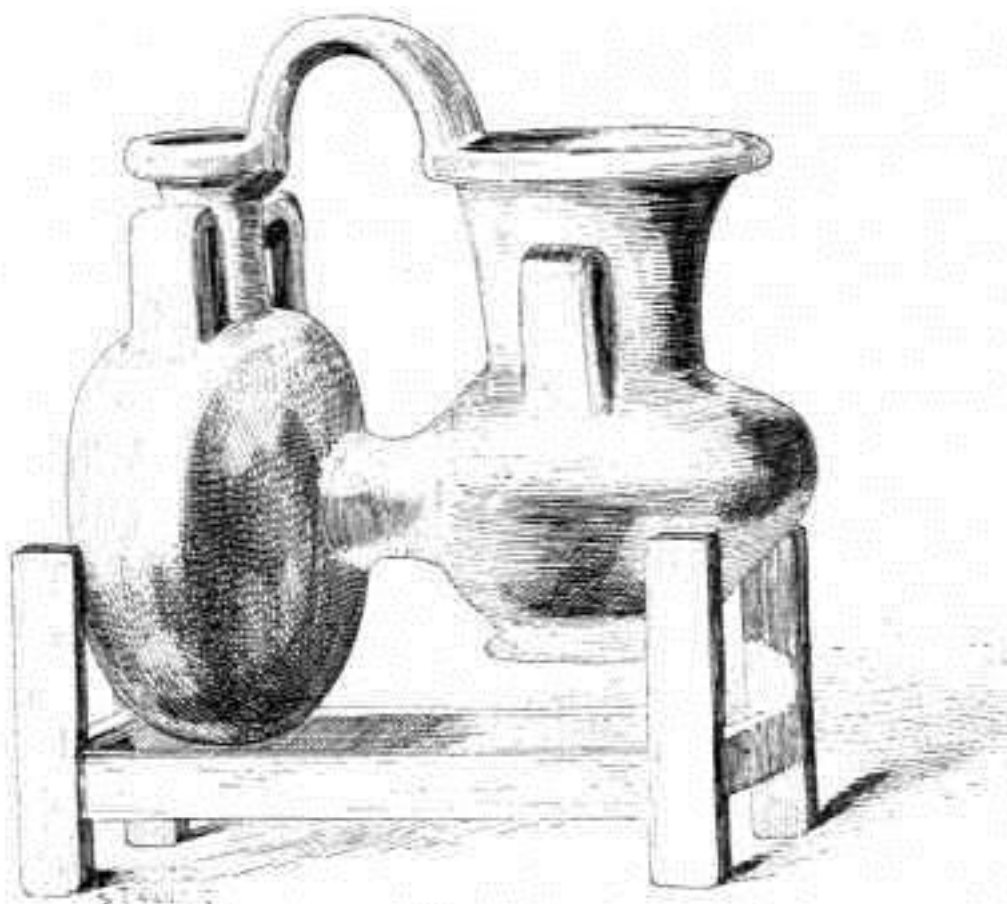


Рис. 292.—Красная фаянсовая посуда. Британский музей.

На другой вид керамики, известный как *египетский фарфор*, следует обратить внимание более подробно. Это обозначение неточно. Правильным названием было бы *египетский фаянс*. Она состоит из белого песка, слегка расплавленного и покрытого глазурью из цветной эмали. Эта эмаль состоит из кремня и соды с добавлением красящего вещества. Этот фаянс был обжиглен с такой тщательностью, что способен выдерживать высокую температуру печи для обжига фарфора без повреждений. Всевозможные вазы, эмалированные изразцы, статуэтки (рис. 294), надгробные *статуэтки* (рис. 96 и 97, т. I.), шейные украшения и другие изделия для украшения лица, амулеты (рис. 295), скарабеи, кольца и многие другие изделия изготавливались из этого материала.

Вазы обычно были синими или яблочно-зелеными. Очень небольшое их количество было украшено фигурками людей или животных, всегда выполненными чисто декоративно. До сих пор не было обнаружено ни одной вазы, на которой можно было бы изобразить какое-либо происшествие. Фигуры никогда не объединяются каким-либо предметом. Наиболее часто встречаются букеты лотоса вокруг какого-либо центрального мотива (рис. 296). Иногда эти цветы сочетаются с мистическими символами, такими как глаза на рис. 297. Эти рисунки, выполненные в черном цвете, выполнены путем инкрустации цветной эмалью.



Рис. 293.—Серая фаянсовая посуда. Булак.

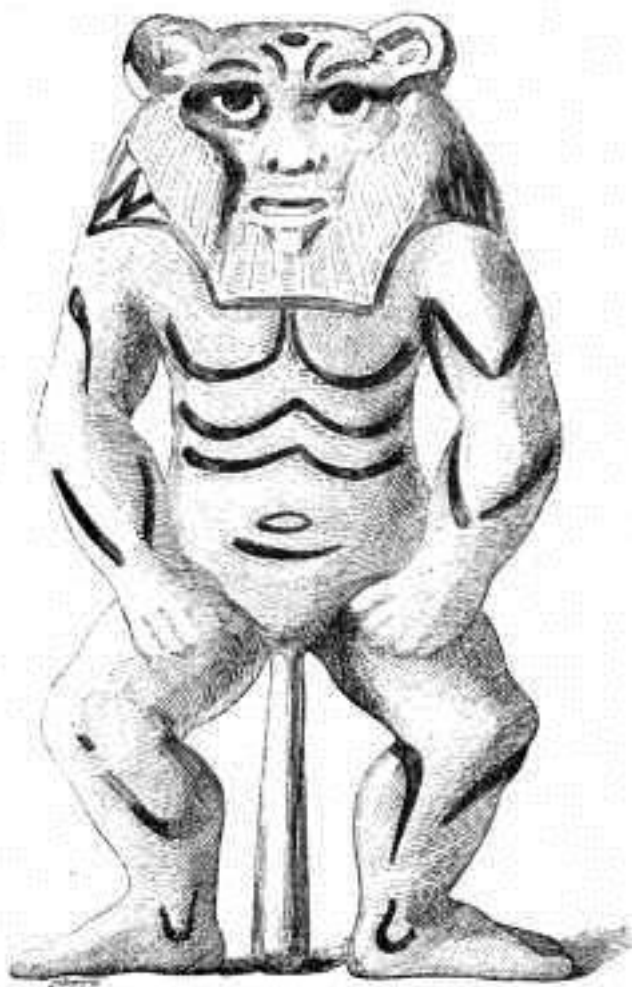


Рис. 294.—Бог Бес. Фаянсовая посуда с эмалью.

Две из ваз, которые мы воспроизводим (рис. 296 и 297) похожи на те, что изображены на барельефах, в сценах возлиания богам или умершим. Их форма состоит из греческого *φιάλη* и

латинского *patera*. Также было найдено множество бутылок, общая форма которых в точности напоминает греческую ἀρύβαλλος (рис. 298).

Синий цвет, которым покрыты эти предметы, часто сохранял блеск и прозрачность, которые невозможно превзойти даже сейчас. Желтая, фиолетовая и белая глазурь также встречается, но реже. Иероглифы, которые нанесены на многие из них, доказывают, что производство этих маленьких изделий было в полном разгаре при трех великих фиванских династиях, что оно продолжалось в течение саитского периода и что при Птолемах и даже позже оно не вымерло. К той же отрасли промышленности относятся те плитки из эмалированного фаянса, которые, по-видимому, использовались египтянами с очень ранних времен. Они также использовались ассирийцами, как мы увидим ниже. "Эти плитки очень широко использовались в восточных и южных странах и встречаются как во дворцах, так и в частных жилищах. В городах Турции и Современного Египта, в городах и деревнях Алжира и на всем африканском побережье вплоть до Гибралтарского пролива можно найти тысячи примеров. Свежесть, которая, по-видимому, является результатом их использования, и стойкий блеск их цветов делают эти плитки очень популярными среди жителей жаркого климата".^[367]

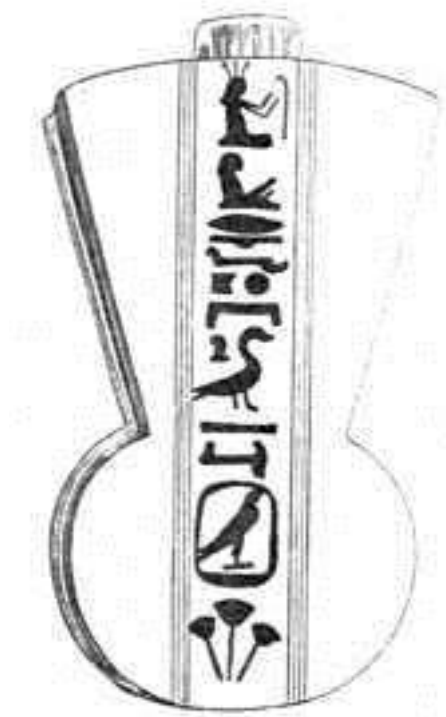


Рис. 295.—Подвеска для ожерелья. Лувр.

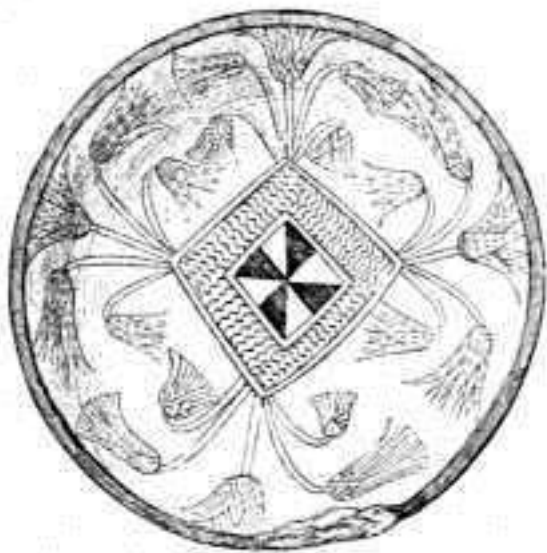


Рис. 296.—Фаянсовая посуда с эмалью. Британский музей.

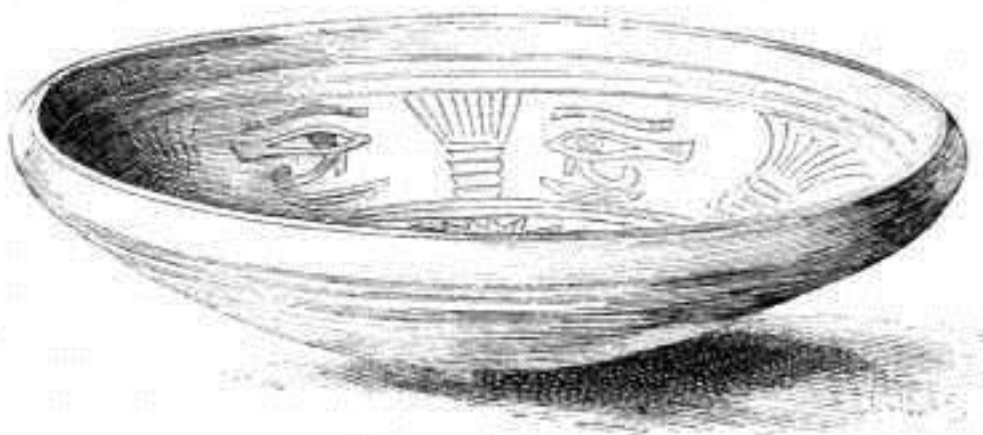


Рис. 297.—Фаянсовая посуда с эмалью. Британский музей.

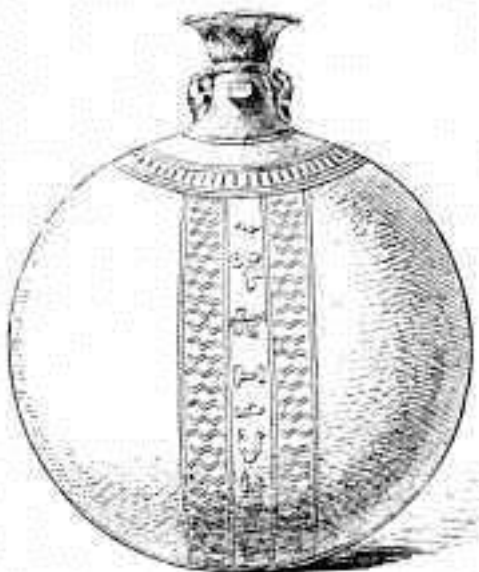


Рис. 298.—Фаянс с эмалью. Британский музей.

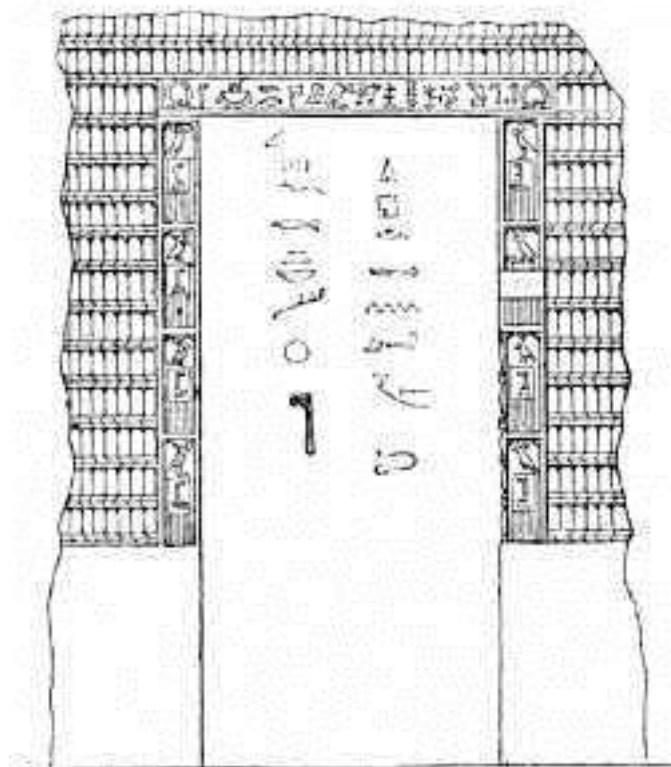


Рис. 299. Дверной проем в ступенчатой пирамиде в Саккаре.

Мы не знаем, использовались ли эти плитки для покрытия полов и стен в жилищах богатых египтян или нет, но представляется несомненным, что об их изготовлении знали еще в Древней империи. Дверной проем камеры в ступенчатой пирамиде Саккара обрамлен эмалированными табличками. Набросок Перринга, который мы воспроизводим, дает хорошее представление об этом устройстве (рис. 299).^[368] Некоторые из этих табличек сейчас находятся в Лондоне, но еще большее количество находится в Берлинском музее, где дверной проем в целом был восстановлен, недостающие части заменены копиями. На наших рисунках 300-302 показаны задняя, лицевая и профильная части одной мемориальной доски. Аверс слегка выпуклый и покрыт зеленовато-голубой глазурью; на реверсе имеется выступающий шип, который был надежно закреплен ступкой. Через небольшое отверстие в этом шипе мог проходить стержень из дерева или металла, который, соединяя все бляшки в каждом горизонтальном ряду, придавал бы дополнительную прочность всему устройству.^[369] На обратной стороне нескольких табличек есть отметки, которые, по-видимому, являются номерами вращений. Они изображены в центре рисунка Перринга. Другие кирпичи из того же дверного проема покрыты почти черной эмалью. Они образуют горизонтальные выступы между рядами вертикальных кирпичей и украшены узором в виде наконечника стрелы.

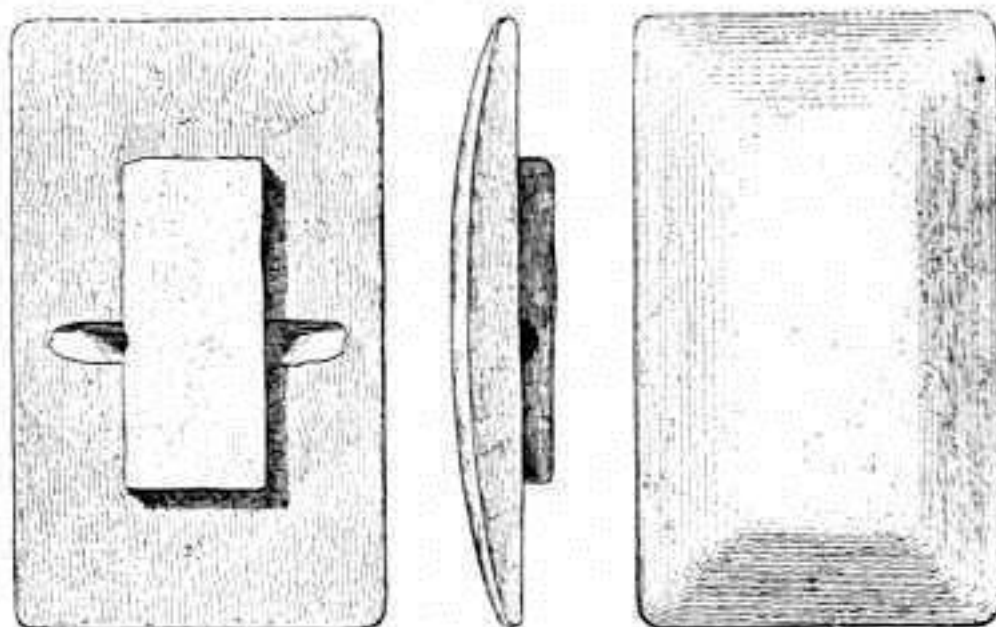


Рис. 300-302.—Эмалированная табличка из ступенчатой пирамиды.

Эта мода сохранялась на протяжении всего фиванского периода. Самая важная ее реликвия, которой мы сейчас обладаем, относится к украшению храма, построенного Рамсесом III. к северо-западу от Мемфиса, недалеко от современного Телль-эль-Яхухед, на железной дороге из Каира в Исмаилию. Само здание было построено из необработанного кирпича, стены облицованы эмалированной плиткой. Королевские овалы и титулы были вырезаны в земле перед обжигом, а затем покрыты эмалью, окрашенной таким образом, чтобы она рельефно выделялась на фоне цвета кирпича. Другие плитки изображают африканских и азиатских заключенных. Фигуры выполнены рельефно; эмаль разноцветная, волосы заключенных черные, гвоздики желтовато-коричневые, а некоторые детали их костюма подчеркнуты другими оттенками. Доктор Берч воспроизводит некоторые из этих раскрашенных рельефов и сравнивает их с *рустованными статуэтками* Бернара Палисси.^[370] Основные фрагменты этого украшения находятся в запасниках музея Булак. Они заслуживают большей огласки, чем получили. Большинство из них носят чисто декоративный характер и имеют рисунки, представление о которых можно получить по трем фаянсовым изделиям, которые сейчас находятся в Британском музее. Два имеют изящные розетки, в то время как третий покрыт рисунком, напоминающим паутину (рис. 303-305).^[371]

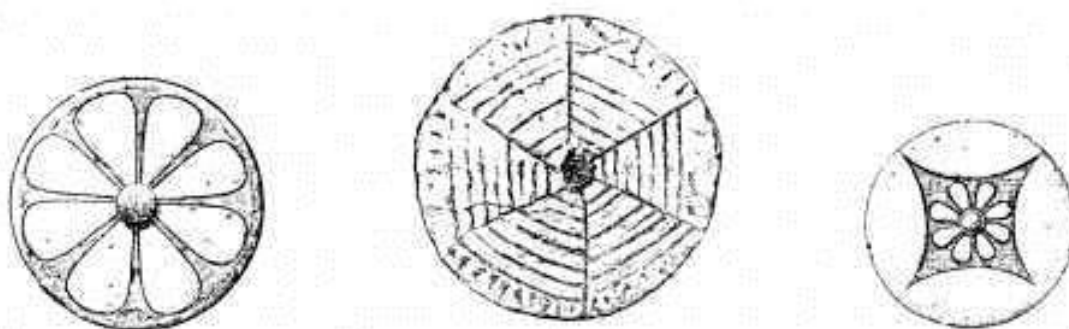


Рис. 303-305.—Эмалированные фаянсовые таблички в Британском музее.

Некоторые здания в Мемфисе, похоже, были оформлены в том же стиле. "Самая любопытная вещь, привезенная мной из Митрахинеха, - пишет Жомар, - это фрагмент покрытой эмалью и резьбой терракоты, который, вероятно, принадлежал стене, облицованной этим прекрасным

материалом. Он примечателен ярко-синим цветом, синевой лазурита, который его покрывает.... Очертания иероглифов такие четкие, а их края такие острые, как будто они были работой искусного резчика и никогда не подвергались воздействию жара печи. Они сделаны из голубой штукатурки, инкрустированной в корпус эмалью. Я рассматриваю этот вид убранства как аналог каирских диванов, в которых мы видим стены, покрытые фаянсовой плиткой, расписанной различными орнаментами и сюжетами ".[372] Теперь, когда внимание было привлечено к этому виду украшения, его следы, без сомнения, будут найдены во многих других местах Древнего Египта.[373]

Эти эмали не всегда наносились на камень или фаянс; их очаровательные оттенки встречаются и на деревянных основаниях. М. Масперо упоминает в качестве примера фрагменты футляра для мумий в Туринском музее. Надпись на дереве окружена фаянсовым орнаментом очень насыщенного цвета. Мариетт также упоминает бронзы, на которых еще не видны остатки эмали и инкрустаций из *твердой* оболочки.[374]

Эмаль - это стекло, окрашенное оксидом металла и нанесенное тонким слоем на поверхность, с которой оно соединяется при нагревании. Следовательно, египтяне, должно быть, очень рано освоили производство стекла. Оно представлено на картинах в Бени-Хассане.[375] Изображены рабочие, сидящие на корточках у костра и выдувающие стеклянные бутылки с помощью полой трости, точно так же, как они делают по сей день. Эта отрасль продолжала процветать в Египте вплоть до римской эпохи. Стеклоделы Александрии рассказали Страбону, что Египет обладал особой стекловидной землей, без которой невозможно было бы создавать великолепные работы из разноцветного стекла.[376] Обычно предполагается, что этой "землей" была сода. Средневековые венецианцы импортировали соду, необходимую для производства стекла, из Александрии. Говорят, что египетская сода является самой известной. Её получают из пепла растения, называемого ботаниками *Мезем Брайантемум коптикум*. [377]

Сосуды из египетского стекла можно найти в большинстве музеев, которые напоминают венецианские своими яркими полосами и обрамлениями. Что касается обычного стекла, то оно, по-видимому, никогда не было совершенно прозрачным и бесцветным; оно всегда имело зеленый оттенок и было слегка матовым. Слава египетских стеклодувов зависела от их цветовых решений. Они производили вазы, кубки, патеры, кубки, бусы и другие украшения для ожерелий и браслетов, амулетов и всего остального, что позволял материал, в огромных количествах, как для внутреннего потребления, так и для экспорта. Когда-то мумии были покрыты чем-то вроде одежды, состоящей из множества нитей бус.

Статуэтки, подобные двум изображенным ниже, также были сделаны из стекла. Тот, что побольше, у которого в голове сохранился крюк, на котором он был подвешен, полностью покрыт разноцветными орнаментами, подобными тем, что изображены на его правом плече. У нашего рисовальщика в Булаке не было времени закончить начатый им рисунок, и мы воспроизвели его в его реальном состоянии, а не опустили или завершили в какой-либо степени предположительно. Приведенные детали дают достаточно хорошее представление о мотивах, использованных египетским художником. Орнамент другой фигуры более прост (рис. 307), но расположение то же самое. Очень хорошо смоделированная голова, которая служит дополнением к *Введению* в наш первый том, окрашена в два цвета. Глазной шар и его контуры выделяются черным цветом на желтом фоне плоти. Парик тоже черный.



Рис. 306.—Стеклянная статуэтка. Булак. Реальный размер.



Рис. 307.—Стеклянная статуэтка. Булак. Реальный размер.

Ничто не могло быть более удивительным для древнего путешественника, впервые ступившего на землю Египта, чем огромное количество этих предметов из цветного стекла и зеленого или синего фаянса. Они появлялись повсюду: на стенах зданий и на лицах их обитателей, на каждом предмете, который помогал обставлять гробницы или храмы, дворцы или частные дома. Все сияло яркими красками этой эмали, чья неизменная яркость была так приятна южному глазу. Оно идеально гармонировало с белизной тонкого льна, который носили более богатые слои египтян, и удачно сочеталось с богатой красной и синей бахромой, окаймлявшей их одежды и пояса. Эмаль чистить гораздо легче, чем ткань. Когда она потускнела от пыли или загрязнений, несколько капель воды восстановили бы весь ее блеск. Щедрое использование такого материала, несомненно, во многом придало лицам египтян и их жилищам тот опрятный и улыбчивый вид, который так очаровывал иностранных гостей. Геродот сообщает нам, что одной из особенностей, которая наиболее убедительно предупреждала путешественника о том, что он находится в присутствии очень древней и утонченной цивилизации, была национальная страсть к чистоте, которая была почти чересчур щепетильной, к постоянному обновлению тонкого белья, к частым омовениям, к постоянному использованию бритвы. Нация, одетая в безупречно белое, выбритая, обрзанная и постоянно мытая, представляла собой любопытный контраст с косматыми варварами, одетыми в шерсть, которая была грязной от длительного использования. Даже во времена Геродота все еще существовало более одного племени греческих горцев, которые почти не отличались по привычкам и одежде от тех ранних предков эллинов, которые, как говорит нам Гомер, "спали на голой земле и никогда не мыли ног".

§ 3. Изделия из металла и ювелирные изделия.

Египет, возможно, имел свой каменный век. Мм Хами и Франсуа Ленорман обратили внимание на ограненные и отполированные кремни, которые были найдены в Египте, и Мариетт привезла целую серию из них на Всемирную выставку 1878 года. Мариетт, однако, был осторожен, отметив, что некоторые из этих кремневых орудий, в точности похожих по внешнему виду на те, что были найдены под открытым небом, были обнаружены в гробницах, среди мумий.^[378]

Следовательно, эти кремневые ножи не обязательно относятся к началу египетской истории, то есть к первым династиям, упомянутым Манефоном. Более того, Геродот сообщает нам, что именно кремневым ножом египетский бальзамировщик сделал свой первый надрез на вверенном ему трупе.^[379] В таком случае было бы трудно провести различие между доисторическими кремневыми предметами и теми, которые принадлежат цивилизации, остатки которой мы сейчас изучаем, в то время как изучение последних уводит нас настолько глубоко в прошлое, насколько мы хотим.

Даже при самых ранних династиях египтяне работали по металлу.

Существует несколько бронзовых предметов, которые датируются, по крайней мере, концом Древней империи,^[380] а на барельефах гробницы Ти мы видим кузнецов, направляющих пламя с помощью длинных трубок на металлический блок, который они куят (рис. 21, том I.). Это своего рода элементарная паяльная трубка, такими до сих пор пользуются некоторые дикари. племена.

Египтяне начали с использования чистой меди, которую они могли добывать на Синае и других рудниках в пределах легкой досягаемости. Различные признаки позволяют нам заключить, что они долгое время не знали о том факте, что, смешав его с небольшим количеством олова, можно значительно повысить его твердость.^[381] В любом случае, они определенно раскрыли секрет во времена пятой или, самое позднее, шестой династии. Относительно того, где они нашли олово, мы ничего не можем сказать определенно. Ни в Египте, ни в соседних странах не известно месторождений этого металла. Возможно, он прибыл из Индии, пройдя по пути через разные руки. В более поздние годы финикийцы привезли его из Испании и с южных берегов Британии. Тогда металл, должно быть, стал достаточно распространенным, и основатели Египта использовали его в больших количествах. Таким образом, когда был поднят пол комнаты в северо-западном углу храма Рамсеса III. в Мединет-Абу было найдено около тысячи бронзовых статуй, все из которых представляли Осириса. Существование этого месторождения свидетельствует о египетском обычае освящать место строительства нового храма, усеивая его священными изображениями.^[382]

Бронза использовалась для всех видов бытовых нужд. Изящная зеркальная ручка, воспроизведенная ниже (рис. 308), находится в музее Булака. То же самое относится к бронзовой заколке для волос (рис. 309) и кинжалу необычного дизайна (рис. 310).

Анализ различных образцов египетской бронзы показывает, что содержание олова в ней не было постоянным. Оно варьируется примерно от пяти до пятнадцати процентов.^[383] В нем также обнаружены следы железа.



Рис. 308.—Зеркальная ручка.Рис. 308.-Зеркальная ручка.



Рис. 309. Бронзовая заколка для волос.



Рис. 310. Бронзовый кинжал.

Дата, когда этот последний названный металл был ввезен в страну, до сих пор остается предметом споров. Различные факты, сведенные воедино доктором Берчем, наводят нас на мысль, что египтяне были знакомы с железом, по крайней мере, сразу после начала фиванского господства,^[384] но, похоже, они всегда больше использовали бронзу.

Слово, обозначающее золото, встречается в древнейших надписях, а на рисунках в Бени-Хассане, современных двенадцатой династии, представлен весь процесс изготовления золотых украшений.^[385] С этого времени египетские фараоны начали разрабатывать кварцевые жилы в горах между Нилом и Красным морем; они также получали большие запасы драгоценного металла из Эфиопии. Серебро поступало из Азии. Похоже, оно было более редким, чем золото, по крайней мере, в последние столетия монархии. Как заметил Бельцони, в то время как золото щедро покрывало мумии и все гробовое убранство вокруг них, серебро встречается только в исключительных случаях.^[386] В 1878 году Мариетт выставил в Париже пять массивных серебряных ваз в форме патер, которые по стилю их орнамента он относил к эпохе Саите.

Лучшие образцы египетских ювелирных изделий, дошедшие до наших дней, принадлежат трем великим фиванским династиям. В качестве примеров мы можем привести драгоценности королевы Аххотеп, которые являются одними из самых ценных сокровищ

музея Булак,[387] и те, что были найдены в гробнице Кха-эм-уаса, сына Рамзеса II. Они находятся в Лувре. Великолепное нагрудное украшение, изображенное на противоположной странице (рис. 311), является одним из них. Он сделан из лазурита и золота и так описан месье Пьерре: "Драгоценный камень в форме наоса, в котором гриф и урей помещены бок о бок; над ними парит ястреб с распростертыми крыльями; в его когтях печати, эмблемы вечности. Под фризом наоса изображен овал с именем Рамзеса II. представлен. Два *тета* расположены в нижних углах рамы".[388] Эти драгоценности носили погребальный характер. Они состоят из небольшой часовни, в центре которой обычно находится скарабей — эмблема трансформации и бессмертия, поклоняющийся богиням Исиде и Нефтиде. Их называют *грудными*, потому что их клали на грудь умершим. Большое количество их было найдено в гробницах, в металле, в дереве и в глиняной посуде; однако лишь немногие из них столь богаты, как Ха-эм-уас. Каждое отделение золотой рамы заполнено либо цветным стеклом, либо кусочком какой-нибудь *твердой* ткани с насыщенным оттенком.



Рис. 311.—Грудная клетка. Реальный размер. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

В том же футляре, что и эта наперсница, есть два золотых ястреба, инкрустированных таким же образом, которые, возможно, принадлежали аналогичному драгоценному камню. У того, что побольше (рис. 312), голова барана.[389] На шее у него ожерелье, а в когтях он сжимает пару печатей, символов размножения и вечности. Ту же эмблему несет меньший ястреб (рис. 313), крылья которого образуют большой полумесяц.[390]

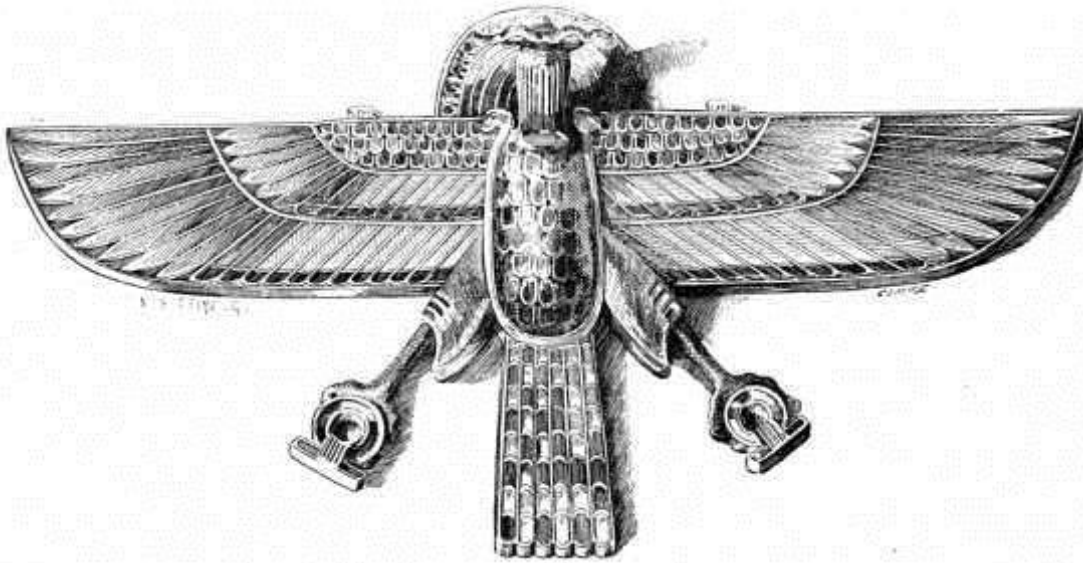


Рис. 312.—Золотой ястреб. Реальный размер. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

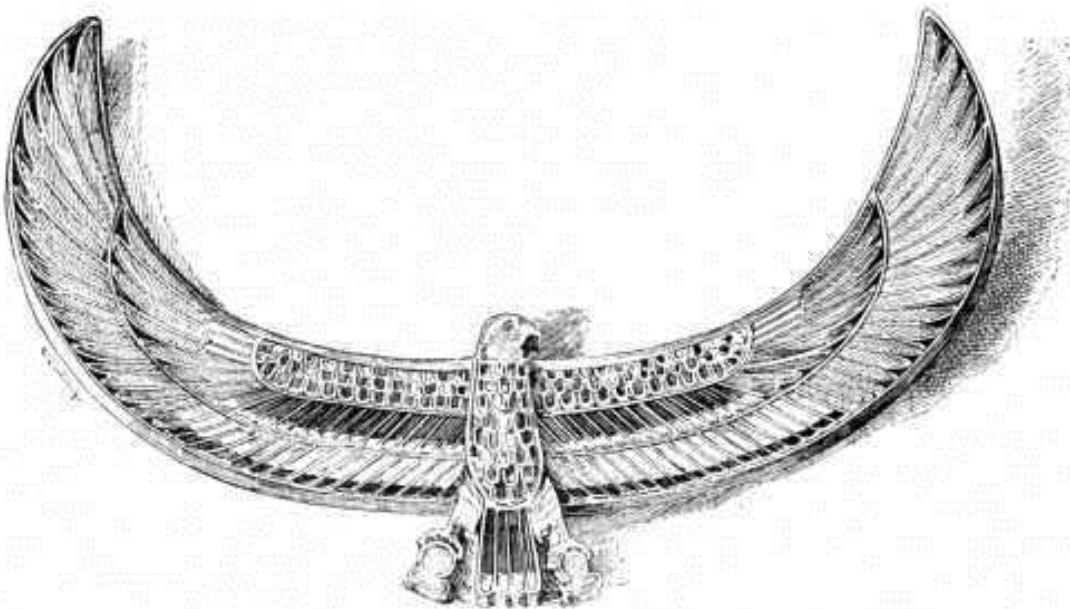


Рис. 313.—Золотой ястреб. Реальный размер. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

Живые формы интерпретируются менее общепринятым образом в небольших памятниках, которые известны как *эгиды* из-за их формы. Это можно увидеть, обратившись к одной из них, недавно приобретенной Лувром (рис. 314). На обороте - имя Осорхона двадцать второй династии и имя королевы Та-ти-баст. Вверху изображена львиная голова богини Сехет, вылепленная с большим мастерством и свободой и поддерживаемая с каждой стороны головами ястребов; под ними находится золотая пластина, полностью покрытая тонкой гравировкой. Сидящая фигура с распростертыми крыльями образует центр многочисленных полос орнамента, в котором раскрытый цветок лотоса сочетается с его бутонами и круглыми листьями.

Ожерелья также очень богаты и разнообразны по дизайну. На рис. 315 показана реставрация того, что существует в смещенном состоянии в одном из витрин Лувра. Он сделан из стеклянных бусин в четыре ряда, под которыми висит ряд подвесок, вероятно,

амулетов. Среди них следует различать *тета*, бога Бес, уджу, или символический глаз, и т. Д.



Рис. 314.—Эгис. Лувр. Реальный размер. Нарисован Сент-Эльмом Готье.

Прекрасная группа Осириса, Исида и Гора заслуживает того, чтобы считаться произведением скульптуры (рис. 316). Эти маленькие фигурки сделаны из золота. Осирис сидит на корточках между двумя другими божествами на пьедестале из ляпис-лазури, который носит имя Осорхон II. Надпись на основании представляет собой религиозное благословение, адресованное тому же фараону. Эти маленькие фигурки выполнены тонко, а основание, на котором стоит группа, инкрустировано цветным стеклом.

Мы уже воспроизвели образцы колец на пальцах (рис. 241 и 243), а дополнительные примеры на странице 387 помогут показать, насколько разнообразной была их форма. Многие из этих маленьких изделий снабжены подвижными или вращающимися камнями, на которых выгравированы рисунки или надписи. У некоторых это просто на уплощенной или утолщенной части кольца, которое, опять же, иногда бывает двойным (рис. 318). Были найдены серьги самых разных форм; они украшены маленькими рельефными фигурками (рис. 319 и 320).

Некоторые авторы упоминали о *перегородчатых эмалях* Египта. Как заметила Мариетта, это выражение неточно.[391] есть конечно *cloisons* во многих изделиях выше описано— например, грудных и двух ястребов—*cloisons* состоят из тонких ребер из серебра или золота, но эти отсеки не сочетаются с обжигом материала, используемого для их заполнения. Там, где китайцы размещали эмаль, египтяне вставляли осколки цветного стекла или таких камней, как аметист, кизил, лазурит, бирюза, яшма и др. Работа не проходила через печь после нанесения этих красящих веществ; следовательно, это была скорее мозаика, чем эмаль в собственном смысле этого слова. Аналогичным способом бронза была покрыта золотом и серебром, нити из этих двух металлов были вставлены в подготовленные пазы и вбиты на место. Мариетт привлекла внимание к нескольким бронзовым изделиям в Булаке, инкрустированным таким образом золотом,[392] а в Лувре есть изящный маленький сфинкс, отмеченный картушем Смендеса, украшенным серебром.

Египтяне также обрабатывали слоновую кость, которую в больших количествах получали из Эфиопии. Иногда они довольствовались тем, что вырезали его (рис. 322), иногда они выгравировали на нем *острие*, а затем залили рисунок черным, придав ему выразительный рельеф (рис. 323). Табличка из слоновой кости из Саккары, воспроизведенная на рис. 321, заслуживает изучения из-за ее технического метода, хотя она датируется греческим периодом. Черный цвет, показанный на нашей гравюре на дереве, в оригинале получен путем заполнения мастикой углублений, сделанных *острием*.

Знаменитые скульпторы особенно любили работать со слоновой костью. Иритесен следующим образом отзывается о стеле, переведенной М. Масперо: "Ах! нет никого, кто преуспел бы в этой работе, кроме меня и старшего из моих законных сыновей. Бог решил, что он должен преуспеть, и я видел совершенство его работы как художника, как главного из тех, кто работает с драгоценными камнями, золотом, серебром, слоновой костью и черным деревом".[393]



Рис. 315.—Ожерелье. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.



Рис. 316.Осирис, Исида и Гор.

В Египте не было обнаружено никаких следов янтаря, и египтологи говорят нам, что в местном языке нет слова для его обозначения.

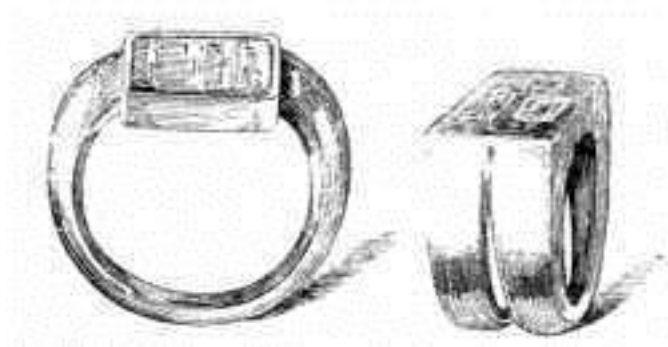


Рис. 317, 318.—Кольца. Лувр.



Рис. 319, 320.—Серьги. Лувр.

Полное представление о египетских ювелирных изделиях и работе с драгоценными металлами невозможно составить без цвета; без его помощи о блеске, смягченном временем до совершеннейшей гармонии, который отличает предметы, о которых мы сейчас говорили, можно только догадываться. Наш лучший совет тем, кто хочет по достоинству оценить их красоту, - осмотреть их в музеях, где они выставлены. Но даже в черно-белых рисунках нашего рисовальщика можно справедливо оценить превосходный вкус, который вдохновлял египетского ювелира. Другие народы, греки, например, придавали своим безделушкам больше легкости и утонченного изящества, но наше знакомство с их изделиями не мешает нам признавать благородство и размах этих узоров. Их оригинальность также сильно подчеркивается их близостью к стилю и декору великих национальных зданий; у нас может возникнуть соблазн подумать, что их дизайн и цветовые композиции были созданы архитекторами.



Рис. 321.—Табличка из слоновой кости. Булак.

Те же характеристики можно распознать на вазах, найденных в царских гробницах в Фивах.^[394] Они окрашены в желтый и синий цвета, и как их форма, так и оттенок не позволяют нам предположить, что они были сделаны из какого-либо другого материала, кроме металла, из позолоченной бронзы, золота или серебра. Инкрустации эмалью или цветной *твердой мозговой оболочкой* нарушают монотонность металлической поверхности. Некоторые из этих предметов, кажется, были очень большими. Их отделка и дизайн богаты и сложны. Представлены цветы и полураскрывшиеся бутоны, головы львов, маски бесов и негров, птиц, сфинксов и т. Д. Мы можем предположить, что такие предметы были сделаны для подношения богам и сохранения в сокровищницах; лишь немногие из них могли найти какое-либо практическое применение. Великие люди Египта последовали примеру фараона в обогащении храмов. Стела Наб-оуа, главного пророка Осириса в правление Тутмоса III, гласит: "Я освятил многочисленные дары в храме моего отца Осириса; из серебра, золота, лазурита, меди и всех видов драгоценных камней".^[395]



Рис. 322.—Кастаньет из слоновой кости. Лувр.

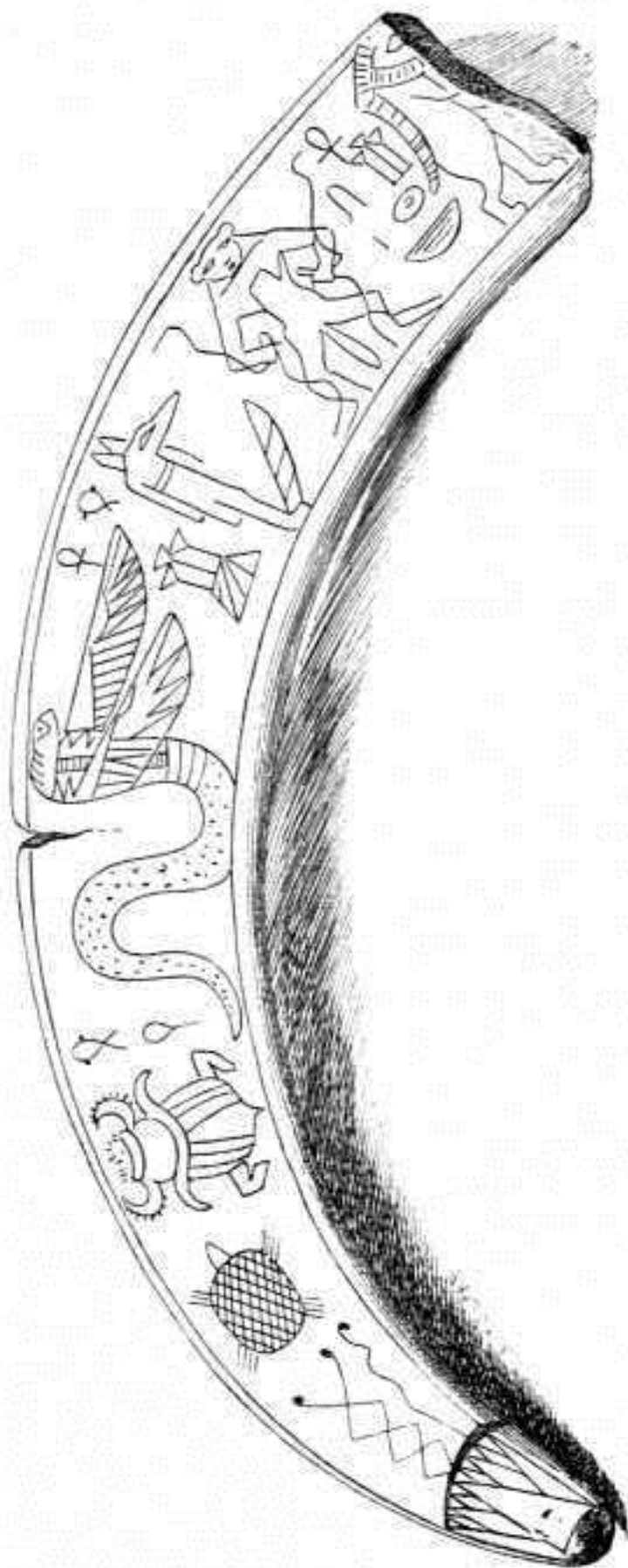


Рис. 323. Фрагмент кастаньеты из слоновой кости. Лувр.

§ 4. Работы по дереву.

Египтяне широко использовали дерево. Во времена Древней империи он давал материал для всех их более легких построек, которым с помощью цвета придавалось большое разнообразие и жизнерадостность. Даже в те далекие времена краснодеревщик или столяр стремился придать своей работе художественный вид. Ножки различных предметов мебели были вырезаны в форме львиных лап или бычьих копыт.^[396] Судя по некоторым каменным предметам, сохранившимся в мастабах, дерево, сравнительно легкое в обработке, должно было послужить материалом для тех искусно изготовленных и сложных предметов мебели, формы которых сохранились для нас на картинах фиванской эпохи.^[397]

На этих рисунках часто изображен труд плотника (рис. 324) и краснодеревщика (рис. 325). Образцы мебели в наших современных музеях в основном носят заурядный характер, но они интересны тем, что проливают свет на методы египетских столяров (рис. 326). О богатстве и изысканности египетской мебели времен великих фиванских династий можно судить только по картинам. Мы уже видели, что их музыкальные инструменты были искусно украшены; арфа знаменитого менестреля, изображенная на странице 345, полностью покрыта инкрустацией, а ее подножие украшено бюстом изящного рисунка. В этот роскошный век искусство столяра, должно быть, достигло огромной высоты. Интерьер древнеегипетского дома, должно быть, сильно отличался от той скудости, которая встречает посетителя современного Востока. Стулья с подлокотниками или без них, столы различной формы, откидные сиденья, табуретки для ног, кронштейны, поддерживающие вазы с цветами, шкафы, в которых хранились ценные предметы, заполняли комнаты. Высшие классы Египта вели жизнь утонченную и элегантную, а также цивилизованную. Великий властитель времен Тутмоса или Рамсеса не довольствовался, подобно турецкому бею или паше, диваном, несколькими коврами и матрасом, который, будучи запертым в шкафу днем, расстилается на полу для его ночлега. У него была кровать, часто инкрустированная металлом или слоновой костью, и, как у современного европейца, у него были и другие предметы мебели.

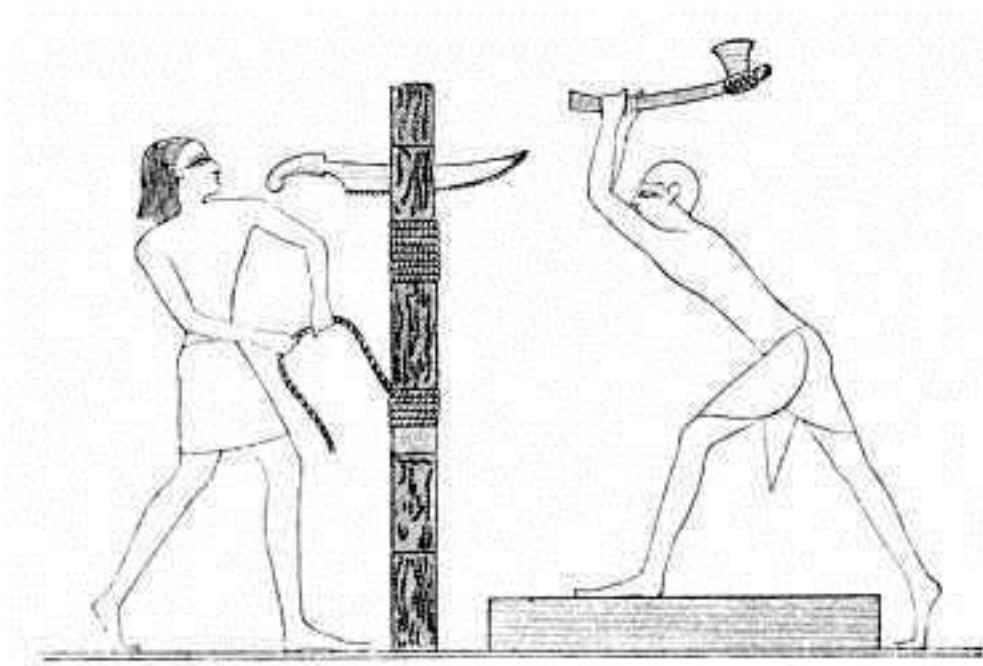


Рис. 324. Рабочий, раскалывающий кусок дерева. Гурна. Из Шампольона.

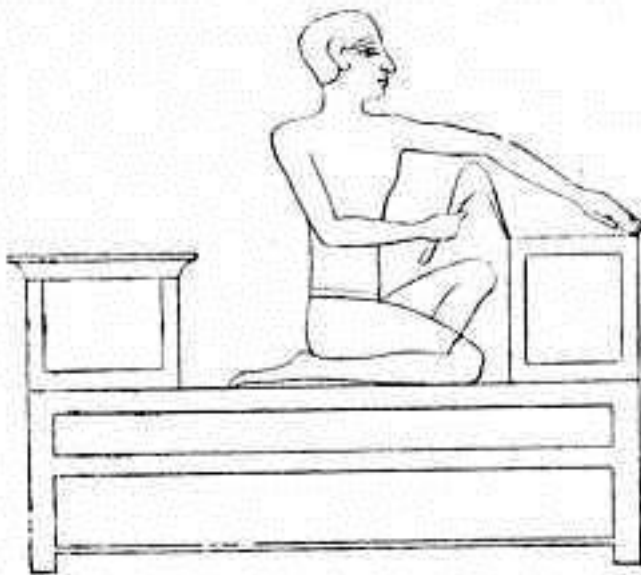


Рис. 325.—Столяр, делающий кровать. От Шампольона.

Сохранилось несколько картин, на которых изображены египетские приемы — египетские *салоны*. Компания не сидит на корточках, как это принято в современной восточной моде. И мужчины, и женщины сидят на стульях, некоторые из которых имеют мягкие сиденья и спинки.[\[398\]](#)

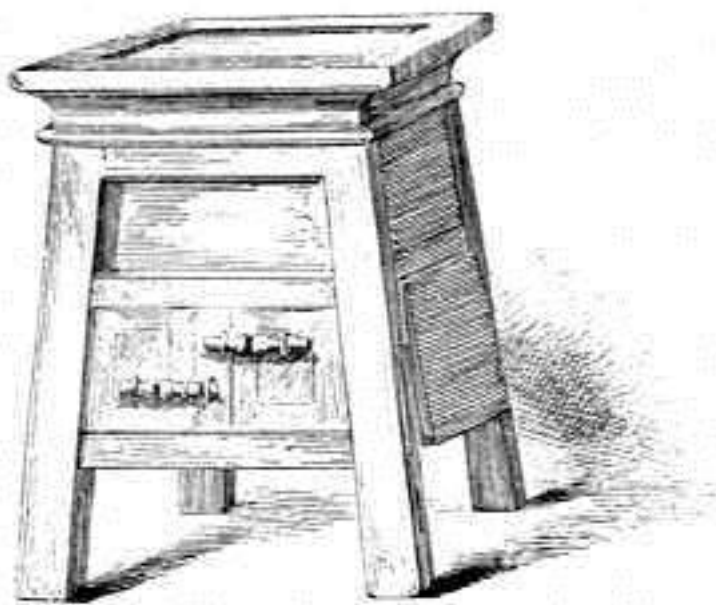


Рис. 326.—Сундук для надгробных статуэток. Лувр.

Об элегантности этих сидений можно догадаться по двум примерам на следующей странице, один из которых из гробницы Рамзеса III. (Рис. [327](#)), другой - у Чамхати (рис. [328](#)). Они оба являются королевскими креслами, или тронами. Среди множества вещей, подаренных Чамхати своему хозяину, фараону, фигурки стульев поменьше, и нам не нужно удивляться, что среди опор обоих этих предметов мебели можно найти тех скорчившихся пленников, которые примерно в это время стали таким распространенным мотивом в египетском орнаменте. В одном примере они соединены с резными элементами, поддерживающими сиденье, в другом - вставлены между ножками, которые имеют форму соответственно передней и задней четвертей льва. Каждая рука заканчивается львиной головой. По обе

стороны от кресла вырезаны урей в короне, с крыльями и головой ястреба, несколько цветов лотоса и сфинкс с поверженным врагом в лапах. Схема оформления в целом представляет собой удачное сочетание эстетической красоты с намеками на власть и успех короля.

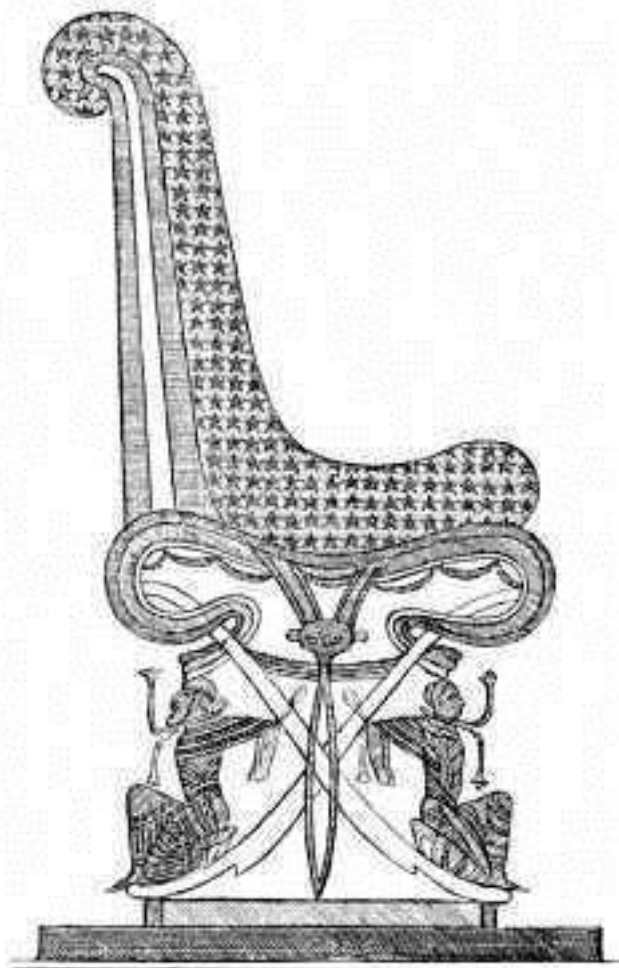


Рис. 327.—Стул. Из описания.

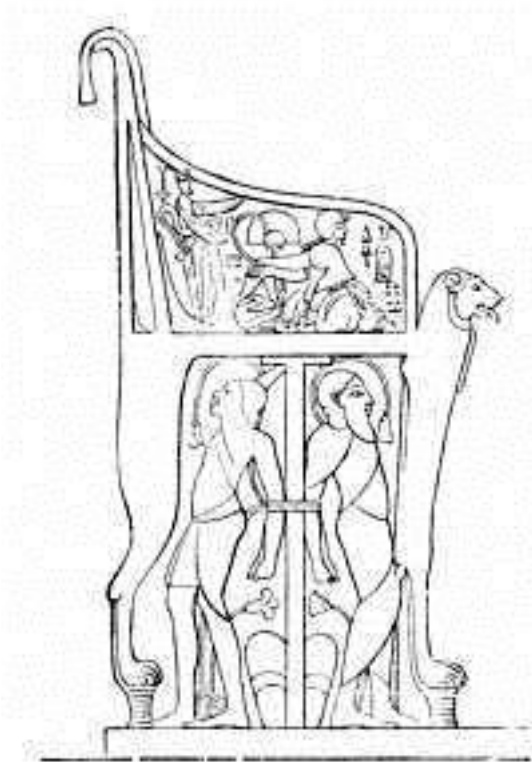


Рис. 328.—Стул. От Prisse.

Эти изысканные предметы мебели известны нам только по картинам, но когда мы обращаемся к предметам менее амбициозного описания, таким как игрушки и то, что по-французски называется *bimbeloterie*, и, довольно беспомощно, "модные изделия" по-английски, у нас есть много прекрасных образцов, к которым можно обратиться. Среди них наиболее бросаются в глаза ложечки для духов, ручки которых так часто украшены очаровательными мотивами. Более простые образцы украшены просто бутонами или раскрытыми цветами лотоса (рис. 329). Другие, однако, украшены прекрасными резными фигурками. На рис. 330 мы видим молодую женщину, срывающую бутон лотоса. Несколько стеблей, увенчанных раскрытыми цветами, поддерживают чашу, которая по форме напоминает современную ложку, за исключением того, что ее узкий конец повернут к ручке. Поза и выражение лица этой маленькой фигурки очень хороши. Правая нога, выставленная вперед, касается земли только пальцами. Вода, в которую она собирается ступить, может скрывать острые камни или недобрые корни, и с похвальной осторожностью она начинает с проверки дна. Ее ноги босые, потому что она подняла свою одежду значительно выше колен, прежде чем спуститься в болото. Ее тщательно заплетенные волосы и гофрированная нижняя юбка свидетельствуют о хорошем социальном положении.

Другая ложка показывает нам музыканта между стеблями папируса. Она стоит прямо на одной из тех лодок, которые использовались в папирусных тормозах (рис. 331). Ее инструмент - гитара с длинной ручкой. Сама музыкантша, похоже, была одной из тех танцовщиц и певиц, состояние которых в древнем Египте было примерно таким же, как и в современном. Ее единственная одежда - короткая нижняя юбка, завязанная вокруг талии. Чаша этой ложки прямоугольная.

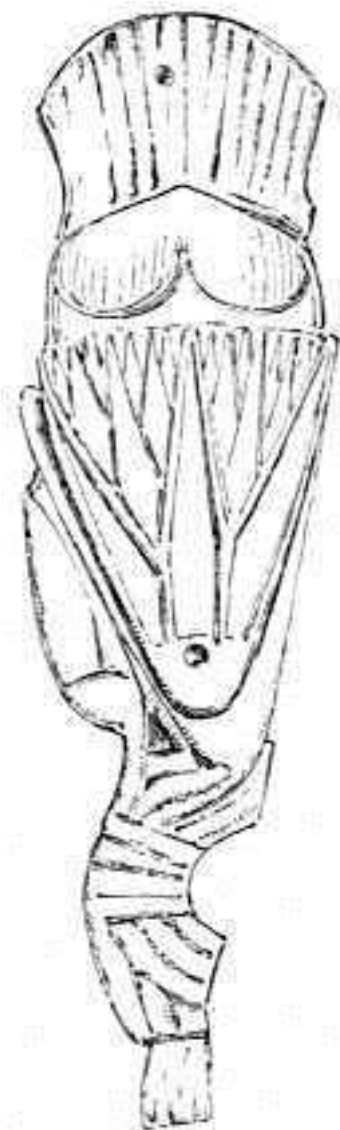
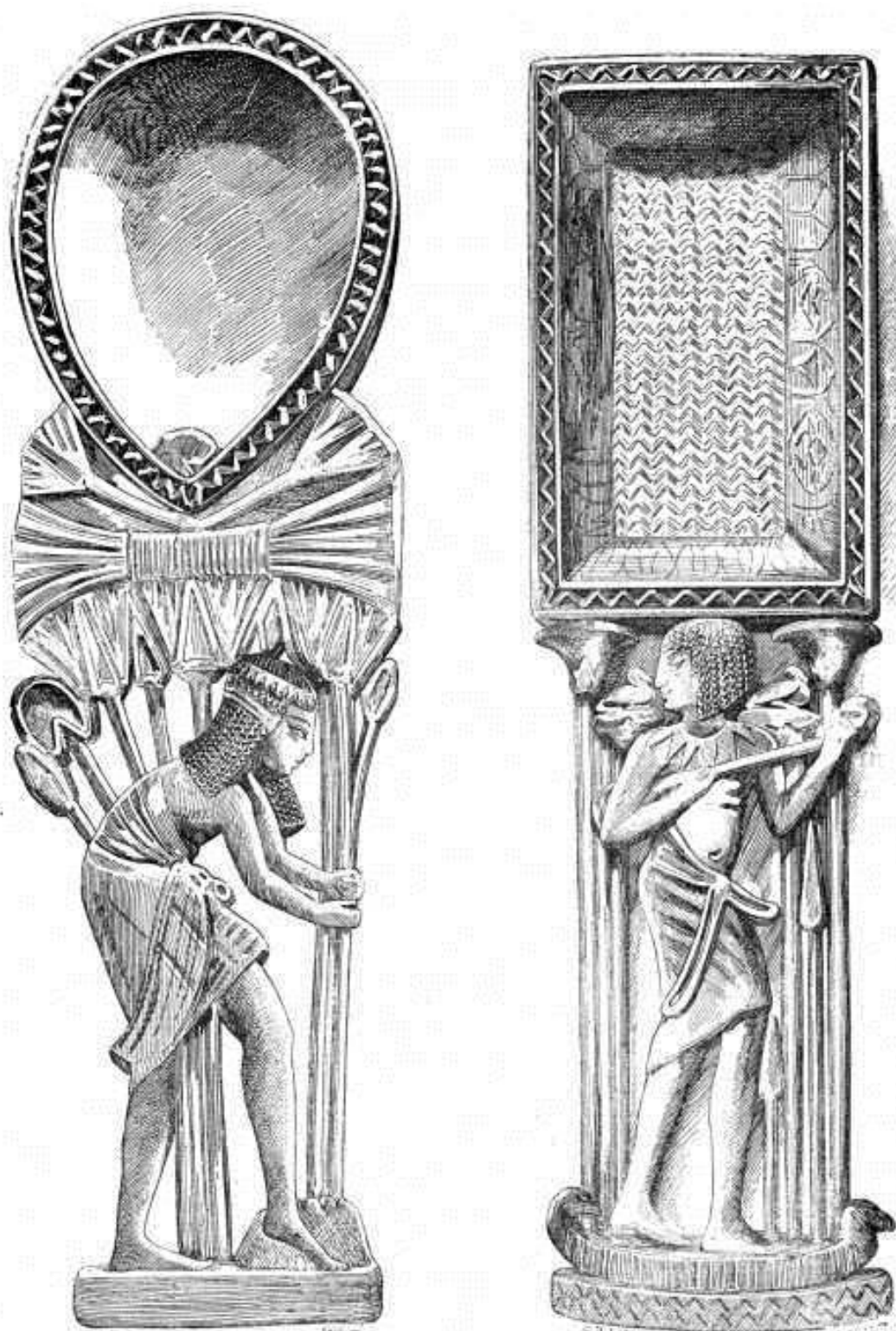


Рис. 329.—Ложечка для духов. Булак. Рисунок Бургуэна.

Еще одним распространенным мотивом является то, что девушка плавает. Она изображена в тот момент, когда ее гребок завершен; ее верхние и нижние конечности вытянуты в полную силу, чтобы оказать воде как можно меньшее сопротивление (рис. 257). В Лувре есть шкатулка для духов, которая опирается на фигуру, сильно контрастирующую с последней описанной. Шкатулка имеет форму тяжелого мешка и опирается на правое плечо раба, который сгибается под ее тяжестью. По толстым губам, приплюснутому носу, тяжелой челюсти, низкому лбу и тщательно выбритой голове цвета сахарной головы мы можем узнать в нем еще одну из тех карикатур на заключенных, с которыми мы уже сталкивались в таком количестве.^[399] Следует также упомянуть шкатулку для духов в Булаке. Она выполнена в форме гуся, поворачивающего голову назад. Его крылья раскрываются и открывают доступ к углублению шкатулки.

Это желание украсить даже самые, казалось бы, незначительные предметы домашнего обихода было всеобщим. Палки, изображенные на барельефах в руках почти каждого египтянина, занимавшего хорошее социальное положение, как правило, были снабжены более или менее богато украшенным наконечником. Самые простые заканчиваются ручкой, которая, по-видимому, сделана по образцу листа лотоса, поскольку она поднимается над уровнем воды и, прежде чем раскрыться до полного раскрытия, образует тупой угол со

стеблем, который ее поддерживает (рис. 332). На других палочках аналогичной формы нарисован глаз (рис. 333). Иногда рукоятка имеет форму цветка лотоса, увенчанного овальным набалдашником (рис. 334). Были найдены деревянные булавки с вырезанной на них головой шакала или какого-либо другого животного (рис. 335).



Инжир. 330, 331.—Ложечки для духов. Лувр. Рисунок Сент-Эльма Готье.

Деревянные изделия часто были полностью позолочены. Примером этого является хаторическая капитель в Лувре (рис. 336). Очертания глаз и бровей выделяются черным цветом на мертвом золоте, покрывающем остальную часть этого маленького памятника.

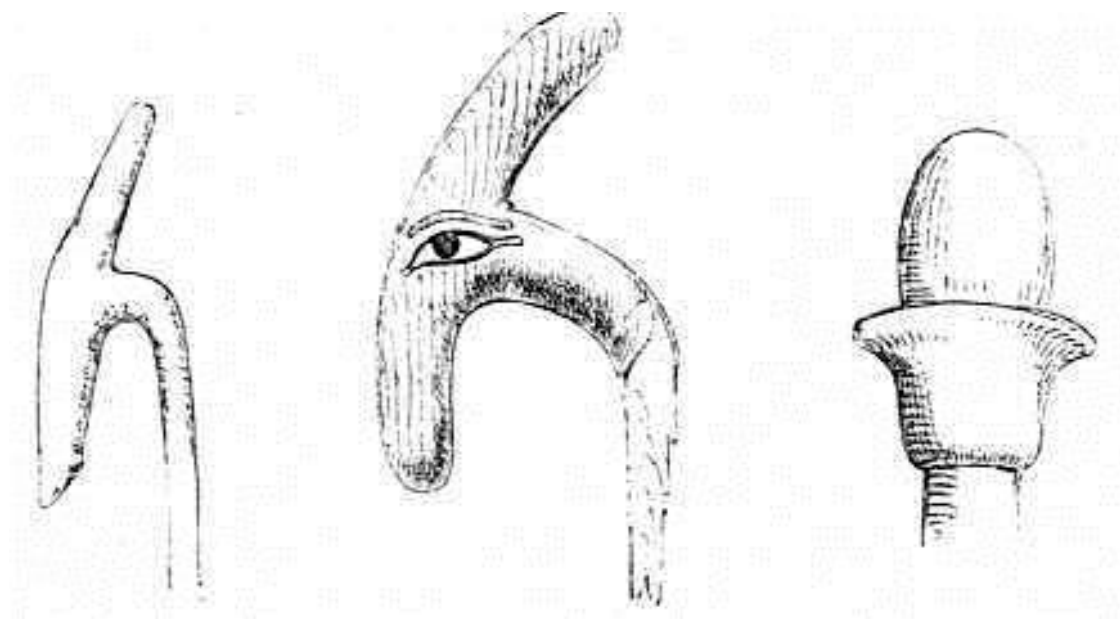


Рис. 332-334.—Ручки для трости. Булак.

Изготовители гробов были крупными потребителями древесины. Некоторые ящики для мумий были сделаны из этого материала, другие - из очень толстой доски, состоящей из множества слоев льна, склеенных вместе с таким мастерством и прочностью, что полученное вещество обладало всей твердостью и резонансом дерева. Ящики обоих типов были покрыты тонким слоем штукатурки, покрыты лаком и украшены цветными рисунками. Толщину слоя штукатурки легко увидеть по многочисленным трещинам, которые видны на этих гробах.

Все декоративные мотивы, которые мы находим нанесенными кистью или выгравированными резцом на стенах зданий и на изделиях из терракоты, металла и дерева, должно быть, повторялись на тканях страны и на тех вышивках иглой, которыми они были украшены. Ничто так не демонстрирует превосходство египетских мануфактур, как льняная ткань. Из гробниц был извлечен лен, который по своей тонкости не уступает лучшему индийскому муслину. Были найдены такие, которые на ощупь напоминают шелк и по совершенству плетения не уступают лучшему французскому *батисту*. Из барельефов и картин мы знаем, что некоторые египетские ткани были прозрачными, как марля. Нательное белье обычно было ослепительно белым, но в некоторых случаях оно было окрашено в красный цвет, а в других имело кайму, состоящую из нескольких полос красного и индиго-синего цветов. Рисунки были либо вплетены в ткань, либо нанесены на нее с помощью процесса, который давал эффект, мало чем отличающийся от эффекта наших хлопчатобумажных тканей с принтом. Золотые нити были введены в ткани особой тонкости. Но величайшее совершенство Египта в подобных делах заключалось в ее вышивке иглой. Даже в эпоху римского господства ее работы такого рода пользовались большим спросом.^[400]

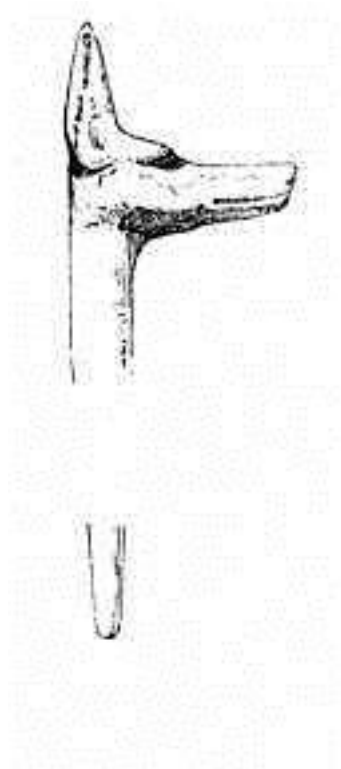


Рис. 335.—Деревянная булавка или колышек. Булак.



Рис. 336. Капитель Хаторика. Лувр.

§ 5. Торговля Египта.

Когда при великих фиванских фараонах Египет оказался вынужденным, либо силой, либо по склонности, выйти из своей долгой изоляции, его обширная внутренняя торговля и промышленное развитие, должно быть, оказали большее влияние на иностранцев, с которыми он вступал в контакт, чем его гигантские здания или колоссальные статуи, барельефы и росписи, которыми они были украшены. Во времена Срединной империи она в некоторой степени открыла свои ворота некоторым племенам семитов и кушитов, которые жили недалеко от ее границы. После завоевания ее гиксосами и установления несколько столетий спустя ее собственного господства в Сирии она никогда не переставала поддерживать отношения со своими соседями.

Однако ее международные отношения носили своеобразный характер. На протяжении многих веков поклоняющимся Осирису и в голову не приходило, что можно жить и умереть вне священной долины Нила. Выброшенный каким-то несчастным случаем за пределы тех пределов, которые для него совпадали с границами обитаемого мира, он чувствовал бы себя таким же беспомощным, как парижанин, выброшенный на какой-нибудь остров каннибалов. В последующие годы, примерно после семнадцатого века до нашей эры, разделение между египтянами и народами Западной Азии стало менее полным. Пришло время, когда Вавилон и Греция опередили Египет; но даже тогда египтяне не решались изменить своим древним

привычкам. Их благополучие в долине, орошаемой их священной рекой, было слишком полным, их расовая гордость была слишком велика, чтобы позволить им легко смешаться с теми, на кого они смотрели как на варваров. Еще более действенным было их нежелание, их страх доверить свои смертные тела какой-либо другой земле, кроме Египетской. Только там они могли с уверенностью рассчитывать на осторожность и мастерство, которые уберегли бы его от окончательного разрушения. Нигде, кроме как на *Западных горах*, они не могли быть уверены в получении необходимых подношений и почестей. Боги, которые присматривали за мумией, которые направляли душу в ее подземном путешествии и защищали ее во время испытаний, которым она подвергалась после смерти, обитали только в Египте. Военные экспедиции направлялись в Сирию и даже доходили до Евфрата, но ни один египтянин не пересекал Суэцкий перешеек без того, чтобы не мечтать о дне своего возвращения. Он привез добычу, добытую в ходе своих успешных сражений, в многолюдные города своей страны с их бесчисленными памятниками и воспоминаниями о славном прошлом; он мог наслаждаться жизнью только там, где могилы его предков и его собственное *счастливое жилище* отмечали место, где он должен был отдохнуть, когда эта жизнь закончилась.

Таким образом, по вкусу египтянин не был путешественником. Но со временем люди из других стран пришли искать его; они пришли, чтобы купить у него бесчисленные чудеса, которые были созданы его искусным и терпеливым трудом. Финикиец, особенно после начала восемнадцатой династии, взял на себя полезную должность посредника; позднее, при Псметеках и их преемниках, грек оспаривал у него эту должность. Подобно португальцам и голландцам в Китае и Японии, сначала финикийцы, а затем и ионийцы имели свои *фабрики* в Мемфисе и в городах Дельты. Благодаря этим ловким и предприимчивым посредникам Египет вел крупную внешнюю торговлю без кораблей, моряков или купцов-авантюристов. По этому вопросу из текстов было получено много ценной информации, но открытия современной археологии оказались еще более эффективными, позволив нам составить истинное и яркое представление о торговле, которой занимались жители долины Нила.

С тех пор, как впервые было привлечено внимание к широкому распространению подобных предметов, не проходило и года, чтобы в каком-нибудь отдаленном месте не были обнаружены предметы египетского производства. Сирия и Финикия полны ими; их находили в Вавилонии и Ассирии, на побережьях Малой Азии, на Кипре, на островах Греческого архипелага, в самой Греции, в Этрурии, в Лациуме, на Корсике и Сардинии, в окрестностях Карфагена; фактически они распространены по всей Западной Азии и всему бассейну Средиземного моря. В тот момент, когда финикийцы начали обеспечивать монополию на эту торговлю, у египетских мастерских не было конкурентов в мире; и когда по прошествии многих веков другие народы начали поставлять свои изделия на те же рынки, им пришлось долго и напрасно бороться с престижем, который был создан веками добросовестного труда и заслуженной известности.

ГЛАВА VI.

ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЕГИПЕТСКОГО ИСКУССТВА И МЕСТО ЕГИПТА В ИСТОРИИ ИСКУССТВА.

В исследовании, которое мы сейчас почти завершили, мы не пытались восстановить историю Египта. У нас нет квалификации, необходимой для выполнения такой задачи. Мы не

читаем иероглифы, и поэтому у нас нет ключа к той великой библиотеке из камня и дерева, из холста и папируса — библиотеке, которая могла бы предоставить материал для тысяч томов, — которая была оставлена миру древними египтянами.

Нашей единственной целью было сделать египетское искусство более известным; представить его несравненный возраст и оригинальность в ясном свете и показать ценность примера, поданного первенцами цивилизации народам, которые пришли после них и начали испытывать потребности и вкусы, которые долгое время были полностью удовлетворены в Долине Нила. Важность и абсолютная оригинальность национальных форм искусства едва ли подозревались до времен Шампольона; он был чем-то большим, чем гениальный филолог; его интеллект был слишком пронизательным, а вкус слишком живым, чтобы оставить его слепым к какой-либо из форм, принятых мыслями и чувствами того Египта, который был ему так дорог. "Я напишу нашему другу Дюбуа из Фив, - говорит он в одном из своих писем, - после того, как тщательно изучу Египет и Нубию. Я могу заранее сказать, что наши египтяне станут более важной фигурой в будущем, в истории искусства, чем в прошлом. Я привезу с собой серию рисунков из вещей, достаточно прекрасных, чтобы обратить в свою веру самого упрямого."^[401]

Прогнозы Шампольона и Нестора Л'Хота были подтверждены раскопками Лепсиуса и Мариетта. Выводы, сделанные первыми из изучения останков в долине Нила, были косвенно подтверждены открытиями, которые последовательно открыли нам древнюю Халдею, Сирию, Финикию, Малую Азию, первобытную Грецию и Этрурию. Никто не оспаривает приоритет Египта. Общеизвестно, что его происхождение восходит к периоду, задолго предшествующему периоду любой другой расы, которая, в свою очередь, играла ведущую роль на сцене древнего мира. Было отдано должное богатству его архитектуры, мастерству его художников и скульпторов, изобретательности его ремесленников и утонченности их вкуса. И все же никто не пытался сделать для Египта то, что такие люди, как Винкельман и Оттфрид Мюллер, сделали для Греции, Этрурии и Рима. Методы анализа и критического описания, которые долгое время с успехом применялись в другой области, никогда не применялись к ее искусству в целом; никто не пытался проследить шаги египетского гения на протяжении его долгой и медленной эволюции. Трудности были велики, особенно когда дело касалось архитектуры. Руины зданий времен фараонов никогда не изучались из первых рук с такой тщательностью, с какой были изучены классические памятники Италии и Восточного Средиземноморья. Работы, к которым нам пришлось обратиться за информацией, содержат множество табличек, которые представляют собой прекрасное зрелище и сопровождаются роскошью деталей, что очень обнадеживает, но когда мы внимательно изучаем их, мы поражаемся, обнаруживая самые непредвиденные упущения в их материалах как для реставрации, так и для воспроизведения зданий в их реальном состоянии.

Когда мы пытаемся использовать две отдельные работы для восстановления храма, мы сталкиваемся с затруднением другого рода. Различия и даже фактические противоречия между одним автором и другим нередки, и это без каких-либо новых раскопок, которые проводились бы в промежутках времени для объяснения несоответствия. У обоих наблюдателей были перед глазами одни и те же факты, и часто бывает трудно решить, кто из них плохо наблюдал. Для того, кто не желает допускать чистую фантазию в свою работу, все это вызывает сомнения и неуверенность, которые значительно усложняют его задачу.

Чем глубже мы проникаем в подобные исследования, тем больше сожалеем о недостаточности материалов, и все же мы сочли необходимым заполнить рамки нашей истории. У него есть один специфический аспект, который отличает его от всех остальных: египтяне много давали своим соседям и ничего не получали от них, по крайней мере, в тот

период, когда сформировался характер их искусства в целом. Черты, отличающие египетскую скульптуру и архитектуру, были определены в то время, когда по соседству с ней не было рас, достаточно развитых, чтобы оказывать на них влияние. Это было не так с Халдеей и Ассирией, по крайней мере, в какой-то степени. Более того, их работы дошли до нас в очень фрагментарном виде. Таким образом, Египет - единственная страна, в которой полное развитие, начатое и продолжаемое исключительно энергией и способностями одной одаренной расы, может быть прослежено на всех его стадиях. Повсюду примеры предшественников или соседей оказывали влияние на развитие искусства. Возможно, они ускорили его прогресс, но в то же время они в какой-то степени отвлекли его от естественного русла; возможно, они помогли людям добиться большего успеха, несомненно, они побудили их делать то, чего они иначе не сделали бы. Возможно, цель была достигнута быстрее теми, у кого был проводник, но она была достигнута путем, отличным от того, по которому они пошли бы, если бы были предоставлены сами себе. В долине Нила не было ни проводника, ни прецедента, которому можно было бы последовать. Там, и только там, эволюция пластической способности сохраняла нормальный органический характер с начала ее деятельности почти до ее окончательной кончины.

Из всего этого следует, что историю искусства Египта можно рассматривать с более определенной точки зрения и что выводы, сделанные на ее основе, более определены или, по крайней мере, более вероятны, чем у любой другой нации. Это, если нам будет позволено так выразиться, более прозрачно. В других местах, когда мы обнаруживаем появление новой декоративной формы или распространение нового стиля, у нас всегда есть возможность спросить, не были ли они завезены из-за рубежа. При подозрении на такое заимствование нам приходится проследивать его до первоначального источника, и часто поиск является медленным и болезненным. В случае с египтянами такие проблемы приходится решать по-другому. Нет необходимости расширять свои расспросы за пределы счастливой долины, где, как на недоступном острове, окруженном безбрежным океаном варваров, они жили в течение веков, количество которых никогда не поддается подсчету. Другие цивилизации должны быть частично объяснены цивилизациями их предшественников и их соседей; цивилизация Египта должна быть объяснена только сама по себе, присущими ее людям способностями и их физическим окружением. Каждый элемент, который использовал национальный гений, был местным; нигде больше плод не может быть так легко прослежен до семени, и нигде не наблюдаются природные силы, которые развили одно из другого.

Еще одним привлекательным моментом в изучении египетского искусства является та крайняя древность, которая возвращает нас, не теряя нити повествования, к периоду, когда другие расы все еще пребывали в непроницаемой тьме доисторических времен. Взгляд в столь далекое прошлое доставляет нам удовольствие, не лишенное испуга и недоумения. Наши чувства подобны чувствам альпийского путешественника, который, стоя на какой-нибудь высокой вершине, склоняется над пропастью у своих ног и позволяет своему взору на мгновение блуждать по неизмеримым глубинам, в которых сквозь туман и тени смутно различимы леса и горные ручьи.

Задолго до самых ранних веков, от которых другие народы сохранили какие-либо традиции, Египет, каким он предстает нам в своих первых творениях, уже обладал настолько развитым искусством, что это кажется скорее концом, чем началом длительного развития. Барельефы и статуи, найденные в гробницах и пирамидах Мейдума, Саккары и Гизы, возможно, являются шедеврами египетской скульптуры, и, как говорит Ампер, "пирамида Хеопса - из всех человеческих памятников самый древний, самый простой и самый великий".

Деятельность Первой Фиванской империи не менее удивительна. "За двадцать пять веков до нашей эры египетские цари проводили общественные работы, которые по масштабам и возможностям можно сравнить только с Суэцким каналом и туннелем Мон-Сени. В тринадцатом веке до нашей эры, ближе к предполагаемой эпохе Исхода и Троянской войны, когда Греция все еще находилась в состоянии, подобном состоянию современной Албании, а именно, была разделена на множество мелких враждебных кланов, за пять столетий до того, как Рим существовал даже номинально, Египет достиг точки, достигнутой римлянами при Цезаре и Антонинах; он вел непрерывную борьбу против варваров, которые, будучи разбитыми и отброшенными назад на протяжении веков, наконец попытались пересечь все его границы сразу".^[402]

У правителей, чьи достижения воспел Пентаур, египетский Гомер, на службе были художники, столь же великие, как и у ранних династий, художники, которые возвели и украсили Большой зал Карнака, одно из чудес архитектуры.

Искусство Египта заслуживает внимания историка и художника не только своей оригинальностью и возрастом; оно бросается в глаза своей мощью и, можно сказать, красотой. Изучая каждую из великих отраслей искусства в отдельности, мы стремились прояснить различные качества, проявленные египетским художником либо в украшении национальных памятников, либо в интерпретации живой формы с помощью скульптуры и живописи. Мы также попытались показать, насколько тесно ремесла Египта были связаны с его искусством.

Нашей целью было охватить египетское искусство в целом и составить о нем суждение, но в силу обстоятельств львиная доля нашего внимания досталась архитектуре. Некоторые из наших читателей могут спросить, почему не удалось лучше сохранить равновесие между искусством, в секреты которого труднее всего проникнуть и красота которого наименее привлекательна не только для толпы, но даже для образованных интеллектуалов, и его соперниками.

Очевидная диспропорция оправдывается местом, занимаемым архитектурой в социальной системе Египта. Мы доказали, что архитектор был социально выше художника и даже скульптора. Его неоспоримое превосходство следует объяснить второстепенной *ролью, которую* должны были выполнять скульптура и живопись. Эти искусства культивировались в Египте с неослабевающим упорством; на них были расточены редкие способности, и мы даже можем сказать, что были созданы шедевры. Но пластические изображения сами по себе вызвали меньшее восхищение, их внутренняя красота ценилась менее остро из-за практической религиозной или погребальной функции, которую они должны были выполнять. Статуи и картины всегда были средствами достижения цели; ни одно из них никогда не становилось самоцелью, как это было в Греции, — произведениями, конечной целью которых было возвышать разум и доставлять интеллектуальной стороне человека то особое наслаждение, которое мы называем эстетическим наслаждением.

Учитывая такие условия, легко понять, как художники и скульпторы были подчинены архитекторам. Именно последнему самый благочестивый и, в то же время, самый великолепный из королей доверял все свои ресурсы, и его примеру следовали его богатые подданные; именно к нему каждый нанятый должен был относиться как к конечному распорядителю; остальные художники были не более чем проводниками мысли, которая была полностью понята одним только архитектором. Его работы, украшенные со всем изяществом декора, не считающегося ни со временем, ни с материалами, образовывали однородное и хорошо сбалансированное целое. Именно в изобретении, в доведении до

совершенства и в созерцании такого произведения ум египтянина наиболее полно отдавался любви к красоте. Если мы возьмем египетское здание в его единстве, как продукт совместных усилий толпы художников, работающих под руководством архитектора, мы больше не будем удивляться пространству, которого требует наше изучение его искусства.

Египетский храм фиванского периода, каким мы его знаем из нашего изучения Карнака и Луксора, Рамессеума и Мединет-Абу, дает нам лучшее и высочайшее представление о национальном гении. Мы не имели в виду ничего большего, чем восстановление этих зданий путем сравнения всех доступных материалов; мы попытались восстановить их общее устройство, описать их отличительные черты и понять их первоначальный облик в целом. Но, прилагая эти усилия, мы так и не смогли изгнать греческий храм из наших мыслей. Напрасно мы можем пытаться судить об искусстве каждого народа исключительно по его собственным достоинствам; такие сравнения неизбежны, и, не останавливаясь на этом вопросе, мы посвятим ему несколько слов.

Различия значительны, и все они идут на пользу греческому творению. Его благородство более интимно и улыбчиво; гений человека там лучше преуспел в придании своему творчеству того единства, которое природа запечатлевает в своих высших произведениях, единства, которое является результатом полного союза между различными органами и не допускает ни убавления какой-либо части, ни добавления какого-либо нового элемента.

Эти контрасты могут быть в определенной степени объяснены религией Греции и ее социальной системой. В настоящее время достаточно указать на их существование.

Это превосходство греческого храма вряд ли будет оспорено, но после него храм египетский, безусловно, является самым внушительным и величественным произведением древнего искусства. Религиозные сооружения Халдеи, Ассирии, Персии, Финикии и Иудеи оставили после себя лишь незначительные остатки, и информация, которой мы располагаем относительно их пропорций и общего устройства, неясна и неполна. Но мы, по крайней мере, знаем достаточно, чтобы провести параллель, которая делает честь Египту. Некоторые из этих восточных храмов, полностью построенные из некачественных материалов, никогда не отличались богатством и разнообразием, представленными памятниками Мемфиса и Фив. Другие были лишь более или менее свободными имитациями египетских типов. Предположим, что храм Бела, который был одним из чудес Вавилона, все еще стоит на великих равнинах Месопотамии; он, несмотря на свою высоту и огромную массу, несмотря на различные цвета, в которые он был облачен, казался бы холодным и тяжелым рядом с Карнаком в его первой славе, рядом с внушительным великолепием Гипостильного зала.

Таким образом, до расцвета греческого искусства художники Египта оставались великими мастерами древности. Ее архитектура по красоте материалов, пропорциям, богатству и разнообразию не имела себе равных до появления дорического храма. Ее скульпторы проявили исключительную способность улавливать и интерпретировать черты отдельных людей или рас, и им удалось создать типы, которые достигали общей истины, не становясь чуждыми индивидуальности. Их королевские статуи были великолепны не столько своими размерами, сколько благородством стиля и выражением спокойной и задумчивой серьезности. Существование нескольких детских условностей, от которых они так и не избавились, не может помешать нам испытывать глубокое восхищение пониманием жизни, чистотой контуров, свободой и правдивостью дизайна, которые отличают их барельефы и картины. Египетское убранство повсюду отличается плодородной выдумкой и удачным выбором мотивов, гармонией оттенков, которая очаровывает глаз даже сейчас, когда бесконечный гобелен, которым были увешаны гробницы и дома, дворцы и святилища,

разорван и выцвел. Самые маленькие произведения самого скромного мастера отличаются стремлением к изяществу, которое распространяется на них подобно отражению искусства и красоты, и они помогли донести некоторые знания о блестящей цивилизации Египта до самых отдаленных берегов древнего мира.

В ранние века античности эта цивилизация оказывала на зарождающееся искусство соседних и даже некоторых отдаленных народов влияние, аналогичное тому, которое Греция оказала в более поздние времена на весь бассейн Средиземного моря. В течение многих долгих столетий стиль Египта пользовался неоспоримым превосходством и предвещал то всеобщее признание, которое должно было стать уделом греческого искусства, когда после двух или трех тысяч лет плодородия, могущества и престижа работа Египта будет завершена, и для нее настанет время почивать на лаврах.



ПРИЛОЖЕНИЕ.

Обнаружение примерно тридцати восьми царских мумий с их погребальным убранством, ознаменовавшее приход профессора Масперо к руководству египетскими исследованиями, было в некоторой степени результатом одного из тех индуктивных процессов, о которых М. Перро говорит как о характерных для современных исследований. За несколько лет до этого те, кто вел учет пополнений государственных и частных коллекций египетских древностей, подозревали, что арабы в Фивах обнаружили какую-то неприкосновенную царскую гробницу

и что они постепенно уничтожали ее содержимое. В начале 1876 года генерал Кэмпбелл купил у них иератический ритуал Пинотема I, или Ее Хора, короля—жреца и основателя двадцать первой династии; а в 1877 году М. де Сольси показал М. Масперо фотографии длинного папируса, принадлежавшего королеве Нотемит, матери Пинотема. Примерно в то же время на рынке появились погребальные статуэтки этого короля, "некоторые из них очень тонкой работы, другие грубые".[403] Уверенность в находке и ее природе стала настолько велика, что в 1879 году Масперо получил возможность утверждать о табличке, принадлежащей Роджерс-Бею, что она была извлечена из какой-то гробницы, "принадлежащей пока еще неоткрытой гробнице семьи Херхор".[404] Мумия, для которой была изготовлена эта табличка, была обнаружена в яме в Дейр-эль-Бахари.

Все доказательства, которые постепенно накапливались в руках месье Масперо, указывали на двух братьев Абд-эр-Расула как на обладателей тайны. Эти люди обосновались в нескольких заброшенных гробницах на западном утесе, позади Рамессеума, и долгое время совмещали открытое занятие - направлять европейских путешественников и снабжать их ослами - с тайной и более прибыльной профессией взломщиков гробниц и похитителей мумий.[405] М. Масперо приказал арестовать младшего из этих братьев, Ахмеда Абд-эр-Расула, и доставить его к мудиру в Кенех. Здесь были использованы все средства, известные египетскому правосудию, чтобы заставить его раскрыть рот, но все напрасно. Его повторные допросы служили лишь доказательством, если бы требовались доказательства, того, насколько глубоко арабы Фив сочувствовали поведению, в котором его обвиняли. Свидетельства его абсолютной честности и многих других добродетелей сыпались со всех сторон; его унылое жилище обыскали безрезультатно, и, наконец, он был освобожден под залог. Однако не успел Ахмед вернуться домой, как между ним и его старшим братом Мухаммедом возникли ссоры и взаимные обвинения. Эти ссоры и предложение значительного вознаграждения египетскими властями в конце концов побудили Мухаммеда выдать семейную тайну, в данном случае материальный скелет в шкафу. Он тихо подошел к Кенеху и рассказал, как Ахмед и он сам нашли гробницу в одной из самых диких бухт западной цепи, в которой около сорока мумий в гробах, в основном с золотыми знаками королевской власти на лбу, были сложены одна на другую среди остатков их погребального инвентаря. Эту историю приняли за то, чего она, казалось, стоила, но после того, как ее телеграфировали в Каир, герр Эмиль Бругш и еще один сотрудник "Булака" поспешили в Фивы. Мохаммед Абд-эр-Расул провел их вверх по узкой долине, которая лежит между Шейх-абд-эль-Гурной на юге и отрогом, образующим южную границу долины Дайр-эль-Бахари на севере, до точки, примерно в семидесяти ярдах над внешними границами обрабатываемой земли. Там, в углу, голом и безлюдном даже в этом безлюдном краю, их провели за груды валунов к краю квадратной ямы в каменистой почве, и сказали, что там, внизу, находится сокровище, которое они ищут. Вертвики были под рукой, и Эмиля Бругша вместе с его товарищем спустили в яму. Глубина была невелика, около тридцати шести футов, и как только их глаза привыкли к слабому свету свечей, они увидели, что от нее на запад ведет коридор. Они последовали за ней и через несколько ярдов обнаружили, что она резко сворачивает направо, или на север. Погребальный балдахин царицы Иси-эм-Хеб, который мы сейчас опишем, был найден в сделанном таким образом углу. Исследователи продвинулись по этому коридору более семидесяти ярдов, на каждом шагу спотыкаясь об обломки ящиков с мумиями и погребальной мебели, и, проходя справа и слева, сначала поднимали груды ящиков со статуэтками, бронзовых и терракотовых сосудов, алебастровых каноп и других мелких предметов, а затем около двадцати мумий, несколько в гнездах из двух или трех внешних ящиков, другие в одном гробу, и по крайней мере трое без другого прикрытия, кроме бинтов и саванов. Наконец они добрались до помещения морга около двадцати четырех футов в длину и четырнадцати в ширину, в котором еще около

восемнадцать огромных ящиков с мумиями были нагромождены один на другой, доставая почти до потолка. Расстояние этой камеры от внешнего воздуха составляло несколько более 280 футов, и ее стены, как и стены коридора, который вел к ней, были лишены каких-либо украшений.

Европейские исследователи чувствовали себя как люди во сне. Они пришли сюда, ожидая найти гробы и мумии одного или двух малоизвестных царьков из семьи Хер-Хор, а здесь были сам великий Сесострис и его отец Сети, Тутмос III-завоеватель, "который проводил свои границы там, где ему заблагорассудится", и, как другие великие воины его времени, кажется, был ростом немногим больше карлика, вместе с еще несколькими фараонами из двух великих фиванских династий. Гробы этих знаменитых монархов стояли в коридоре, некоторые стояли вертикально, другие лежали, в то время как зал был занят мумиями двадцать первой династии, такими как мумии королевы Нотемит, Пинотема I, Пинотема II., королев Макары и Иси-эм-Хеб, а также принцессы Насихонсу. Изи-эм-Хеб, по-видимому, подошла к гробнице последней, поскольку ее мумию сопровождал полный погребальный наряд из париков, туалетных флаконов и других подобных вещей, помимо уже упомянутого балдахина и полной погребальной трапезы в корзине.

Немедленно были начаты приготовления к отправке всей "находки" в Булак. Из Каира были вызваны пароходы, и несколько сотен арабов были наняты для расчистки гробницы и транспортировки ее содержимого в Луксор для посадки на борт. Работая с невероятной энергией, они выполнили свою задачу за пять дней, а еще через четыре дня прибыли пароходы, приняли на борт свой замечательный груз и отправились в столицу. И тогда, очевидно, коренное население осознало тот факт, что эти мумифицированные фараоны были их собственными предками, что они подарили своей стране единственную славу, которой она когда-либо пользовалась, и что их уносят из гробниц, в которых они мирно покоились, в то время как так много империй приходило и уходило, в то время как мир рос от юности к старости. На протяжении многих миль вниз по реке жители деревень выходили из домов и отдавали последние почести Тутмосу, Сети, Рамсесу и остальным членам отряда. Длинные очереди мужчин стреляли из ружей вверх, когда мимо проходил конвой, в то время как растрепанные женщины бегали по берегу и наполняли вибрирующий воздух своими криками. Таким образом, после более чем трехтысячелетнего покоя в лоне своей родной земли фиванские фараоны снова вышли на свет, чтобы пережить третий акт драмы своего существования. Этот акт, возможно, будет не длиннее первого, поскольку их новому дому в Булаке уже грозило разрушение; он наверняка будет намного короче второго, поскольку задолго до того, как над их мумифицированными головами пройдет еще тридцать столетий, время сделает свое дело как с ними, так и с цивилизацией, которая превратила их в музейные раритеты.

Внешний вид этого захоронения, или *тайника*, как называет его Масперо, природа найденных в нем вещей и тех, которые должны были быть найдены там, но не были, доказывают, что о его существовании арабам и феллахам по соседству было известно много лет. Мисс Эдвардс считает, что мумия королевы Ах-хотеп, найденная в песке за храмом Дайр-эль-Бахари в 1859 году, была извлечена из склепа Хер-Хор. Контраст между великолепием этой мумии, красотой ее драгоценностей и заботой, которая, очевидно, была затрачена на нее, с одной стороны, и грубым и готовым укрытием, в котором она была найдена, с другой, [406] был настолько велик, что трудно было поверить, что у нее никогда не было более изысканной гробницы; и теперь открытие внешнего вида мумии привело к тому, что она была обнаружена. гроб той же царицы в яме в Дайр-эль-Бахари служит полным доказательством того, что Ах-хотеп была захоронена после смерти, как и другие

представители ее расы, и что изысканные драгоценности, которые были найдены при ней, были лишь частью сокровищ, которые были рассеяны по миру современными грабителями.[407] Всего в гробнице находилось около шести тысяч предметов, из которых лишь немногие пока полностью описаны. Однако среди этих немногих есть один или два, которые дополняют наши знания о египетском убранстве.

Не менее важными являются футляры с мумиями цариц Ах-хотеп и Неферт-ари. Первоначально они были идентичны по дизайну, но сейчас один поврежден значительно сильнее другого. Общая форма похожа на пирс Осириде, нижняя часть которого является конечной, а верхняя имеет форму бюста, рук и головы женщины. Маска окружена плетеным париком, над которым виднеются два высоких пера, указывающих на то, что их владелец был оправдан перед Осирисом, в то время как плечи и руки окутаны чем-то вроде сети. Весь футляр выполнен из *картонной коробки*, а сетчатый вид придается приклеиванием нескольких слоев полотна, которые были настолько полностью покрыты шестиугольной перфорацией, что были сведены к состоянию сетки, поверх гладкой поверхности под ним. Внутренняя часть каждого шестиугольника затем была окрашена в синий цвет, так что в итоге у нас получилась желтая сетка на синем фоне. Оба цвета необычайно яркие. Плетение парика и отдельные нити перьев обозначены так же, как и сетка. Эти ящики с мумиями, насколько мы можем судить, отличаются от любых ранее найденных.

Погребальный балдахин королевы Иси-эм-Хеб тоже представляет собой нечто само по себе. Его предназначением было покрыть павильон или рубку, под которой покоилось тело королевы во время ее переправы через Нил. Это лоскутное одеяло из кожи. Уложенный плашмя на землю, он образует греческий крест длиной 22 фута 6 дюймов в одном направлении и 19 футов 6 дюймов в другом. Центральная панель длиной 9 футов и шириной 6,[408] закрывала крышу павильона, в то время как откидные створки, образующие плечи креста, свисали перпендикулярно по бокам.[409] В работе было использовано много тысяч кусков шкуры газели.

Центральная панель имеет ультрамариновую подложку. Он разделен в продольном направлении на две равные части, одна половина усыпана красными и желтыми звездами, а другая покрыта чередующимися полосами из грифов, иероглифов и звезд. Передние и кормовые створки купола полностью покрыты шахматным рисунком из чередующихся красных и зеленых квадратов, в то время как боковые створки, кроме того, имеют по шесть полос орнамента над квадратами, самая важная полоса состоит из овалов пинотема, поддерживаемых уреями и чередующихся с крылатыми скарабеями, головами из папируса и крадущимися газелями. Используемые цвета - красный или розовый, похожий на бледный оттенок того, что сейчас называется индийским красным, золотисто-желтый, бледно-желтый, не сильно отличающийся от слоновой кости, зеленый и бледно-ультрамариновый. Последний цвет используется только для основания центральной панели, где он может уместно напоминать небесный свод; остальные цвета распределены умело и гармонично, но без соблюдения каких-либо особых правил, по всему остальному декору. Непосредственными контрастами являются красный (или розовый) с темно-травянисто-зеленым, ярко-желтый с желто-коричневым или цвета слоновой кости и зеленый с желтым. Был понят негативный эффект сочетания желтого с красным, и этот контраст проявляется только в иероглифах внутри овалов.

Расположение орнаментальных мотивов характеризуется той ненавистью египтян к симметрии, которую так часто замечал М. Перро, но общий результат хорошо рассчитан,

чтобы произвести должный эффект под египетским солнцем. Кожа, даже если она не пострадала, все еще сохраняет мягкость и блеск kid.

Футляр для мумии Рамзеса II в Осириде. изготовлен из неокрашенного дерева в стиле двадцать первой династии. Считалось, что черты лица напоминают черты самого Хер Гора,[410] и, следовательно, она была вырезана во время его правления; они, конечно, не принадлежат Рамзесу, и все же культовый характер головы очень сильно выражен.

Помимо этих важных предметов, в хранилище, как мы уже говорили, находилось огромное количество мелких предметов, описание которых до сих пор не опубликовано.

Объяснение присутствия всех этих мумий и их вещей в одном простеньком склепе не заставит себя долго ждать. В правление Рамсеса IX из двадцатой династии было обнаружено, что многие гробницы, в том числе гробницы фараона Севек-эм-Сафа и его царицы Нубхас, были взломаны грабителями, в то время как другие были более или менее повреждены. Было проведено расследование, и по крайней мере некоторые преступники предстали перед судом. Папирусы "Эбботт" и "Амхерст" полностью описывают процесс вместе с признанием одного из преступников.[411] Эти происшествия и в целом незаконное состояние Фив в то время, по-видимому, привели к учреждению периодических проверок царских гробниц и мумий, которые в них содержались. Протоколы этих осмотров, подписанные должностным лицом, назначенным для их проведения, и, кроме того, двумя свидетелями, нанесены на саваны и футляры мумий. Сначала инспекторы перемещали умерших королей из гробницы в гробницу, "дом" Сети I. был фаворитом, очевидно, из-за его предполагаемой безопасности, но по мере того, как власть монархии приходила в упадок, беспорядки становились все более частыми, а поддерживать дисциплину становилось все труднее, похоже, что в конце концов было решено заменить ряд подземных дворцов, которые оказались столь неспособными защитить своих обитателей от оскорблений и разрушения, единственным, без украшений, легко замаскированным и охраняемым убежищем для королевской линии.

Поэтому семья Хер-Хор была похоронена в одном склепе, а те из их великих предшественников, которым удалось спастись от упырей Западной Долины, были собраны по бокам от них.

КОНЕЦ.

ЛОНДОН: R. CLAY, SONS И ТЕЙЛОР, ТИПОГРАФИИ.

СНОСКИ:

[1] Фергюссон (в т. i. стр. 118 своей *Истории архитектуры всех стран* и др.) Предлагает называть Карнак *Дворцом-храмом* или *Храмом-дворцом*.

[2] Du Barry de Merval, *Études sur l'Architecture Égyptienne* (1875), p. 271.

- [3] Контраст между дворцами Востока и Версалем вряд ли настолько силен, как, по-видимому, предполагает М. Перро. Любопытное скопление зданий разных эпох и стилей, образующее восточный *фасад* жилища Людовика XIV. не сильно отличается по сути от беспорядочных нагромождений Дели или старого Серая. — Прим.Ред.
- [4] Нестор Л'Хоте — прекрасный знаток, который часто угадывал факты, которые не были окончательно продемонстрированы до его визита в Египет, — также получил такое впечатление от изучения останков в Телль-эль-Амарне: "Детали, не менее интересные, знакомят нас с общим расположением... о царских дворцах, портиках и пропилеях, через которые к ним приближались, о внутренних покоях, складах и служебных помещениях, о дворах, садах и искусственных озерах; фактически обо всем, что составляло царское жилище". *Lettres écrites d'Égypte* (in 1838-9; 8vo, 1840); pp. 64-65.
- [5] *Электронные письма Египта*, стр. 62. На некоторых других планах из Телль-эль-Амарны, предоставленных Приссом, некоторые из этих алтарей представлены в большем масштабе, показывая приношения, которыми они завалены. К одному из них ведет лестница.
- [6] В этом нас поддерживают мнения Мариетт (*Itinéraire*, стр. 213) и Эберса (*L'Égypte, du Caire à Philæ*, стр. 317).
- [7] *Описание*, стр. 213.
- [8] Смотрите любопытные выдержки из *папируса Анастасия III.*, приведенные Масперо, *Древняя история*, стр. 267-269.
- [9] Тщательное изучение этих таблечек еще предстоит провести; в настоящее время у нас нет никакой информации относительно их возможного использования. Авторы *Описания* сочли вероятным, что они предназначались для получения каких-либо металлических трофеев. Возможно, они были покрыты раскрашенным декором, или же их предполагалось вырезать в виде зарешеченных окон и оставить незаконченными. На фотографиях кажется, что камень, из которого они сделаны, отличается зернистостью от остальных стен.
- [10] Эберс, *Египет, История Философии*, стр. 317-318.
- [11] Геродот, ii. 148; Диодор Сицилийский, i. 64; Страбон, xvii. 37.
- [12] *Описание Египта*, том iv. стр. 478.
- [13] *Денкмалер*, том i. листы 46-48. *Briefe aus Ägypten*, pp. 65-74.
- [14] Смотрите замечательную статью по этому вопросу, подготовленную мистером Ф. Коупом Уайтхаусом для *Археологического журнала "Ревю"* за июнь 1882 г. — Ред.
- [15] Эберс, *Египет*, стр. 174.
- [16] Диодор, i. 31, 6.—Иосиф Флавий (*Иудейская война*, ii. 16, 4) говорит о населении в семь с половиной миллионов человек, не считая жителей Александрии.
- [17] Геродот, ii. 137; Диодор, i. 57.
- [18] Édouard Mariette, *Traité pratique et raisonné de la Construction en Égypte*, p. 139.
- [19] Первые элементы для *реставрации Египетского дома*, который Мариетт выставила на Всемирной выставке 1878 года, были, однако, обставлены некоторыми останками из Абидоса. Они состояли из оснований стен дома высотой около четырех футов. Общий план и

расположение комнат были основаны на полученных таким образом указаниях; остальная часть реставрации была основана на барельефах и картинах. Все это было воспроизведено в *Газете изящных искусств* от 1 ноября 1878 г., в которую М. А. Роне (*Египетский антиквариат*) внес анализ элементов, использованных Мариеттом в его попытке реконструировать египетское жилище.

[20] Смотрите топографический набросок части древних Фив, сделанный Бругш-Беем в *археологическом ревю* М. Э. Ревиллу, 1880 (листы 12 и 13).

[21] See, in the *Revue archéologique*, the *Données géographiques et topographiques sur Thèbes extraites par MM. Brugsch et Revillout des Contrats démotiques et des Pièces corrélatives*, p. 177.

[22] E. Revillout, *Taricheutes et Choachytes* (in the *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Alterthumskunde*, 1879 and 1880).

[23] На египетском языке такие здания, как Рамессеум и Мединет-Абу, назывались Менну, или здания, предназначенные для сохранения какого-либо имени от забвения. Это слово греки превратили в μενώνια, потому что они думали, что термин менну идентичен гомеровскому герою Мемнону, которому они также приписывали два знаменитых колосса на равнине Фив. Ebers, *Ägypten*, p. 280.

[24] Диодор (i. 45, 4) говорит о длине окружности в 140 стадий (28 315 ярдов), не сообщая нам, применимо ли его измерение ко всем Фивам или только к городу на правом берегу. Strabo (xvii. 46) говорится, что "представление о размерах древнего города может быть сформировано из того факта, что его существующие памятники занимают пространство, которое составляет не менее 80 стадий (16 180 ярдов) в длину (τὸ μῆκος)". Это последнее утверждение указывает на окружность, намного большую, чем та, которая дана Диодором. Диодор (i. 50, 4) дает Мемфису окружность в 150 стадий (30 337 ярдов, или 17-1/4 мили).

[25] Диодор, i. 45, 5.

[26] В сказке, переведенной М. Масперо (*Этюды египетские*, 1879, стр. 10), принцесса заперта в доме, окна которого находятся на высоте 70 локтей (около 105 футов) над землей. Она должна быть отдана тому, кто достаточно смел и искусен, чтобы взобраться на ее окна. Поэтому такая высота, должно быть, казалась египтянам совершенно сказочной, как и высота башни, которая так часто встречается в наших популярных сказках.

[27] В переведенном М. Масперо *Романе Сатни* ("*Ежегодник ассоциации для поощрения греческих этюдов*", 1878) дом в Бубастисе, в котором жила дочь священника высокого ранга, описывается следующим образом: "Сатни шел на запад от города, пока не подошел к очень высокому дому. Вокруг него была стена, с северной стороны - сад, перед дверью - лестница.

[28] Квинт Курций, v. 1, 127.

[29] Уилкинсон, *Нравы и обычаи древних египтян*, том i, стр. 377.

[30] Мы позаимствовали это краткое описание из Обзора книги М. Гайябо "*Памятники старины и современности в египетском стиле*". *Maisons*. Те, кому требуются дополнительные подробности, могут обратиться к главе V. Книги сэра Гарднера Уилкинсона "*Нравы и обычаи древних египтян*".

[31] Геродот (ii. 95) говорит, что они делали это в болотистых районах Нижнего Египта.

[32] Трудно сказать, что художник имел в виду под маленькой продолговатой отметиной под этими окнами. Возможно, он представляет собой наружный балкон, через который можно добраться до окна либо для осмотра, либо для того, чтобы пополнить запасы внутри.

[33] Эти деревья, должно быть, были посажены в большие терракотовые горшки, которые до сих пор используются во многих местах для той же цели.

[34] Диодор, i. 45, 6.

[35] Фукидид, i. 104. Ср. Геродот, iii. 94, и Диодор, xi. 74. После персидского завоевания он был занят армейским корпусом, оставленным для обеспечения подчинения страны.

[36] Страница 55 первого тома "*Денкмалера*" Лепсиуса содержит следы энцефалитов Саиса, Гелиополиса и Таниса. См. также *Описание Египта*, Ant., гл. 21, 23, 24.

[37] В Гелиополисе они были 64 фута толщиной (*Описание*), в Саисе 48 футов (*там же.*), в то время как в Танисе они были всего 19 футов.

[38] Изамбер, *История Египта*.

[39] Максим дю Камп, *Le Nil*, стр. 64.

[40] Лепсиус, *Денкмалер*, том ii, стр. 100.—Эберс (*Египет*,) превращает окружение Нехеба в квадрат.

[41] Мариетт, *Абидос, Описание природы*, том ii. стр. 46-49 и табличка 68.

[42] Мы смогли использовать для этой реконструкции два плана, которые отличаются только деталями, а в остальном взаимно подтверждают друг друга. Один приведен Лепсиусом, Фото 111, том ii его *Денкмалера*; планы двух крепостей находятся в середине его карты долины, где они расположены. На фото 112 у нас есть наглядный вид руин и земли вокруг них. В *Бюллетене archéologique de l'Athenæum Français* (1855, стр. 80-84 и фото 5) г-н Вогюэ также опубликовал план двух фортов, сопровождаемый разделом и описанием, содержащим ценные детали, детали, о которых Лепсиус в своем *Кратком изложении истории Египта* умолчал.

[43] В этом случае наклон, однако, находится в нижней половине стены; устройство, которое было бы гораздо менее эффективным в борьбе с *escalade*, чем у Semneh.—Прим.Ред.

[44] Как табличка в *Описании Египта* (Ant. том ii. стр. 31), так и табличка у Лепсиуса (часть iii. стр. 166) предполагают такую интерпретацию.

[45] Лепсиус, *Краткий обзор Египта*, стр. 259.—См. также Масперо, *Древняя история*, стр. 111-113.

[46] Он сделан из мокаттамакского известняка (см. Том i, стр. 223). М. Перро, вероятно, имел в виду две верхние "камеры", обе облицованы гранитом. — Прим.Ред.

[47] Мариетт, *Путешествие по Верхней Египте*, том i, стр. 59.

[48] *Исход* v. 6-8.

[49] Mariette, *Traité pratique et raisonné de la Construction en Égypte*, p. 59. Все эти операции показаны на стенах гробницы в Абд-эль-Гурне (Лепсиус, *Денкмалер*, стр. 111, стр. 40). Видно, как рабочие набирают воду из таза, копают землю, разливают ее в большие кувшины,

смешивают с водой, запрессовывают глину в формы и, наконец, возводят стены, которые проверяются с помощью отвеса надзирателем или мастером (см. Также рис. 16).

[50] Присс, *История египетского искусства*, letter-press, стр. 179.

[51] Лепсиус (*Денкмалер*, часть iii. листы 7, 25A, 26, 39) воспроизвел определенное количество этих штампованных кирпичей.

[52] Здесь мы имеем в виду не тот вид клена, который у нас часто ошибочно называют платаном, а дерево совершенно другого семейства и внешнего вида, *Фигус сикоморус* Линнея.

[53] Под ред. Мариетта, *Практический курс* др., стр. 95.

[54] В своей *Истории жилий* Виоле-ле-Дюк попытался найти происхождение этого карниза в изгибе наружу, придаваемом верхней оконечности тростника, из которого строились примитивные жилища, и поддерживаемого весом крыши. Он опубликовал рисунок в обоснование своей гипотезы. Однако против него есть много возражений. Это требует от нас признать общее использование тростника в качестве материала для примитивных жилищ. Ветви, которые когда-либо были столь негибкими и упругими, не могли быть так согнуты, и все же их часто можно найти в хижинах, о которых мы говорим. Можно даже усомниться в том, выдержат ли использованные тростники такую кривизну, как у египетского карниза, и не сломаются ли они.

[55] Эта имитация деревянных крыш была замечена учеными из *Египетского института*. Они нарисовали высеченную в скале гробницу, потолок которой вырезан в виде стволов пальм (*Описание, Antiquités*, том v., стр. 6, рис. 3, 4 и 5). См. также Бедекер, часть i, стр. 360.

[56] Пьерре, *Словарь египетской археологии*.

[57] Этот пилон датируется Птолемеями, но если и было что-то, что не изменилось в Египте, так это процессы их строительства.

[58] Это было хорошо показано Шампольоном по поводу одного из нубийских зданий, построенных фиванскими царями. Так он отзывается о гемиспеосе в Вади-Эсебуа: "Это худшее произведение искусства, сохранившееся со времен правления Рамзеса Великого. Камни плохо огранены; их промежутки замаскированы слоем цемента, поверх которого продолжается скульптурный декор, плохо выполненный.... Большая часть этого убранства сейчас непонятна, потому что цемент, на котором была выполнена большая его часть, осыпался и оставил много больших пробелов в сценах и надписях". — *Египетская и нубийская литература*, 121.

[59] *Описание Египта, Антиквариат*, том ii. стр. 437.

[60] Страбон, XVII. 37.—Lepsius, *Briefe aus Ägypten*, p. 74.

[61] Приссе, *История египетского искусства*, текст, стр. 364.

[62] Колонны в Луксоре построены курсами. Швы в камне тщательно обрабатываются только примерно на трети их общего диаметра. В их центрах делаются небольшие углубления и заполняются раствором из толченого кирпича, который стал рыхлым. (*Description de l'Égypte, Antiquités*, vol. ii. p. 384.)

[63] См. стр. 29, том i. (Примечание 1) и стр. 170. Инженеры, отредактировавшие *Описание*, делают аналогичные замечания в отношении Карнака. (*Antiquités*, том ii. стр. 414 и 500.)

[64] Мариетт, *Itinéraire*, стр. 179. Мощение великого храма сейчас находится примерно на шесть футов ниже общего уровня окружающей равнины.

[65] Мариетт, *Гробницы Древней империи*, стр. 10.

[66] Мариетт, *Абидос*, том i, стр. 8.—*Генеральный каталог памятников Абидоса*, стр. 585. Похожие шипы были найдены сотрудниками *Египетского института* в стенах большого зала в Карнаке (*Описание Египта*, "Антиквиты", том ii, стр. 442. —См. также *Таблички*, том ii, стр. 57, рис. 1 и 2). Мы взяли эту иллюстрацию в качестве руководства при составлении нашей схемы египетского соединения на рис. 69.

[67] *Описание Египта*, *Ant.*, том v. стр. 153. Jomard, *Recueil d'Observations et de Mémoires sur l'Égypte Ancienne et Moderne*, vol. iv. p. 41.

[68] Мариетт, *Карнак*, стр. 18.

[69] На это ясно указывает Диодор (i. 63, 66): τὴν κατασκευὴν διὰ χωμάτων γενέσθαι.

[70] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др., том ii. стр. 309. Говоря о пирамидах, Геродот упоминает нечто вроде подъемного крана, но он не дает нам никакой информации относительно его принципа или устройства (ii. 125).

[71] Рассматриваемая картина датируется правлением Усуртесена II. и была найдена в Эль-Берче, недалеко от руин Антинои.

[72] Положение этого человека и общие вероятности дела, возможно, предполагают, что в его банке содержится масло, а не вода.— Ред.

[73] Бругш, *История Египта*, том i. стр. 74 и далее.

[74] Мы согласны с Уилкинсоном в принятии за высоту того, что Геродот называет длиной. Во всех памятниках подобного рода высота является наибольшим показателем. Фраза Геродота легко объяснима. Монолит, по-видимому, лежал перед храмом, в который его не смогли внести. (κεῖται παρὰ τὴν ἔσοδον, he says). Таким образом, его высота превратилась в длину.

[75] Геродот, ii. 155.

[76] Текст, о котором идет речь, цитируется в примечаниях, внесенных доктором Берчем к последнему изданию Уилкинсона (том ii, стр. 308, примечание 2). Замечания Плиния об обелисках перемежаются сказочными историями и не содержат никакой полезной информации (H. N., xxxvi. 14).

[77] Пьерре, *Словарь египетской археологии*. (Даты, от которых зависит это утверждение, оспаривались. М. Шабас читает надпись "от первого месяца Мучира в 16 году до последнего месяца Мезора в 17 году", что составляет всего девятнадцать месяцев, период, который не так невозможен, как обычно цитируемый. — Прим.Ред.)

[78] Максим дю Камп, *Le Nil*, стр. 261 и 262.

[79] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др., том i. стр. 357-358: том ii. стр. 262, 298-299.

[80] Стр. 148.

[81] Арабская пословица гласит: "Арка никогда не спит".

[82] *Денкмалер*, часть i. pl. 94.

[83] Ramée, *Histoire générale de l'Architecture*, vol. i. p. 262.

[84] Приссе, *История египетского искусства*, стр. 174.—Мариетт (*Путешествие по Верхней Египте*, том ii. стр. 59-60) была поражена подобным расположением. "Путеводитель Мюррея, - говорит он, - рассказывает нам, говоря о Дайр-эль-Мединехе, что стены, огораживающие внутренние дворы этого храма, представляют собой поразительную особенность конструкции. Их кирпичи укладываются вогнуто-выпуклыми рядами, которые попеременно поднимаются и опускаются по всей длине стен". Это любопытное сооружение заслуживало внимания, но Дайр-эль-Мединех - не единственное место, где его можно найти. Ограничивающая стена храма Осириса в Абидосе является еще одним примером этого. Следует также отметить, что проблема, возникающая перед нами при таком способе строительства, осложняется тем фактом, что на набережной в Эсне и в некоторых частях храма Филы это сочетается с использованием очень больших блоков из песчаника.

[85] Виоле-ле-Дюк, *История человеческого обитания*, стр. 85-88. Альберти и другие архитекторы эпохи Возрождения рекомендовали этот метод строительства для строительства на мягкой поверхности. (*L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Venice, 1565, 4to, p. 70.*)

[86] См. стр. 110, том I. и рис. 74, 75, 76.

[87] См. стр. 111, том I., и последующие.

[88] Смотрите также стр. 385-392, том I. и рис. 224.—Наша точка зрения составлена на основе *Описания Египта*, работ Мариетт и фотографий.

[89] См. Главу II. том i.

[90] Эти тонкие колонны с многообразными капителями в значительном количестве представлены в гробнице Т. Мариетт, *Путешествие по Высокой Египте*, том i, стр. 10.

[91] Эберс, *Египет*, том ii., стр. 186. Весь этот отрывок Эберса, однако, не более чем цитата из статьи Лепсиуса, озаглавленной: *Что такое искусство и каковы его последствия* (в *Трудах Берлинской академии*, 1871, 4to). Эта статья содержит много справедливых наблюдений и оригинальных идей; но, на наш взгляд, она чрезмерно систематизирована, и не все содержащиеся в ней теории могут быть приняты.

[92] См. Приссе, *История египетского искусства*, стр. 359, 360.

[93] Там же.

[94] В Дайр-эль-Бахари есть несколько колонн той же формы, но заделанных в стену. Они поддерживают группы, высеченные из камня и раскрашенные, в которые входят ястреб, гриф, киноцефалы и так далее. Они находятся в проходе, который ведет к северо-западному слеосу. Их общая высота, включая животных, которые на них восседают, составляет почти 18 футов, из которых группы составляют почти треть. Нижняя часть украшена лепниной в форме панелей. Эти пилястры следует более тщательно изучить и воспроизвести, если они все еще существуют: эскизы, по которым мы их описали, были сделаны около пятнадцати лет назад. В этом памятнике египетской скульптуры, который, возможно, является древнейшим из всех, а именно на барельефе, выгравированном Сенеферу на скалах Вади-Магхары, ястреб, увенчанный *пшеном*, стоит перед завоевателем на четырехугольном пирсе, на котором нанесены таблички таким же образом, как в Дайр-эль-Бахари.

[95] Эберс, *Египет*, том ii., стр. 184.

[96] Chipiez, *Histoire critique des Origines et de la Formation des Ordres Grecques*, p. 44.

[97] Мариетт ясно продемонстрировал это в своем *Путешествии по Верхней Египте* (стр. 52). "Эта легкая колонна или шахта не была заброшена, она вновь появилась в камне ... она появилась снова, чтобы дать начало огромной колонне в форме хвороста, которая соперничала с пирсом по размеру, прочности и весу. Эту колонну с капителью в форме бутона лотоса можно увидеть в полном виде в Карнаке, Луксоре и в первом храме Новой империи".

[98] Эберс, *Египет*, стр. 185.

[99] Однако мы обратим внимание на гипогей в Гизе, который пронумерован 81 на карте этого могильного поля Лепсиуса. Как и в Бени-Хассане, камере предшествует портик. На рисунке Лепсиуса (том i, стр. 27, рис. 1) колонны этого портика имеют форму кампаний.

[100] Смотрите также стр. 396, том I., и рис. 230.

[101] В Мединет-Абу нет пирса в столь идеальном состоянии, как тот, который мы изобразили. Чтобы завершить нашу реставрацию, поскольку так оно и есть, мы воспользовались чертежами, сделанными давным-давно, и превосходными фотографиями, и, комбинируя одну фигуру с другой, мы получили все необходимые детали.

[102] См. Пьерет, *Словарь египетской археологии*.

[103] Плиты, из которых сложена крыша, имеют желобки на верхней поверхности в местах соединения (см. рис. 92) - любопытная особенность, которая встречается и в других египетских постройках, но так и не получила удовлетворительного объяснения.

[104] Лепсиус, *Денкмалер*, часть первая. стр. 81.

[105] Уилкинсон, том i, стр. 40. В *Описании Египта (Antiquités*, том ii, стр. 474) мы находим, что эта форма объясняется противопоставлением двух цветков лотоса, расположенных один над другим. Такое объяснение мог предложить только тот, у кого была теория, которой можно было служить.

[106] Выдержка из письма М. Бругша, опубликованного Хитторфом в *Французском Атенеуме*, 1854, стр. 153.

[107] Хорошее представление об этом можно получить, посетив здание, известное как *ложе фараона*, в Филе. Это показано справа от нашего эскиза на стр. 431, том I.

[108] Эти стоячие цветки и стебли являются отличительной чертой вида Нелумбо.

[109] Геродот, ii. 92.

[110] Информацию о различных видах лотоса и их характеристиках смотрите в *Описании Египта, Hist. Naturelle*, том ii, стр. 303-313 и *Атлас*, листы 60 и 61. —В *Обзоре работы* др., том i, стр. 190, есть примечание М. Виктора Лоре к египетским названиям лотоса.

[111] Страбон, xvii. 1, 15.—Диодор, i. 34.

[112] Страбон, xvii. 1, 15.

[113] Страбон говорит только о десяти футах, что лучше согласуется с современным опытом.

[114] Диодор, i. 80.

[115] Пьерре, *Словарь египетской археологии*, см. *Папирус*. О различных разновидностях папируса см. также Уилкинсон, том ii, стр. 121; стр. 179-189; и Эберс, *Египет*, стр. 126, 127.

[116] *Воспоминания Академии надписей*, том xix. стр. 140, с одной табличкой.

[117] Egger, *Des Origines de la Prose dans la Littérature Grecque*. (*Mémoires de Littérature Ancienne*, xi.)

[118] Масперо, *Древняя история*, стр. 8.

[119] *Описание Египта; История. Naturelle*, том ii. стр. 311. *Antiquités*, том i. *Генеральное описание Феб*, стр. 133: "Кто может сомневаться в том, что они хотели подражать лотосу во всей его полноте? Стержень колонны - это стебель, капитель - цветок, и, что еще более очевидно, нижняя часть колонны кажется нам точным изображением лотоса и растений в целом".

[120] Глава iv. стр. 396-400, том I.

[121] *Описание Египта*, таблички, том iii. pl. 5.

[122] Это ошибка. Обратившись к рис. 208, том I., или к рис. 126 в этом томе, можно увидеть, что перистиль не был продолжен вдоль внутренней поверхности пилона.— Ред.

[123] Рассматриваемое устройство поддается другому и, возможно, более простому объяснению. Два ряда колонн, из которых состоит рассматриваемый портик, проходят непрерывной линией вокруг двора, за исключением той стороны, которая заполнена пилоном. Поэтому было достаточно естественно, что каждый из них должен был быть остановлен против анты, даже если бы не было дополнительной причины в наклоне пилона. Ордонанс в целом можно сравнить с длинным портиком, подобным тому, что во втором дворе храма в Гурне, изогнутым под двумя прямыми углами. — Прим.Ред.

[124] В этом греческие архитекторы пошли тем же путем, что и египетские.

[125] *Описание, Antiquités*, т. v. стр. 120, 121. В своем *Описании Генера де Феб* (глава ix, раздел 8, § 2) те же авторы добавляют: "Наше мнение подтверждается обнаружением на барельефе четырех стеблей лотоса с их цветами, увенчанных ястребами и статуями, расположенных точно так же, как колонны, которые мы только что описали. Это обетные колонны. Нас также подтверждает в этом мнении тот факт, что мы находим подобные предметы среди тех амулетов, которые мелко воспроизводят различные предметы в храмах." Этот барельеф изображен в третьем томе "Табличек с описанием", стр. 33, рис. 1.

[126] Мариетт, *Карнак*, стр. 19, стр. 4. *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 13, 21, 22.

[127] Это объяснение, по-видимому, было принято профессором. Ebers; *Ägypten im Bild und Wort*, vol. ii. p. 331.

[128] Максим дю Камп, *Нулевой отчет*, стр. 251.

[129] В *египетском описании* указывается на существование этого плутеуса как в Рамессеуме (т. ii. стр. 29), так и в Мединет-Абу (т. ii. стр. 7, рис. 2). На фотографиях нет его следов, но многие части этих зданий исчезли еще до начала строительства. из нынешнего века. Нет никаких оснований предполагать, что Рамессеум претерпел какие-либо изменения после прекращения фиванского владычества. При реставрации Дайр-эль-Бахари месье

Брюн ввел подобную деталь, чего он, несомненно, не сделал бы, если бы не нашел ее следов под портиком. К сожалению, его реставрация проводится в очень небольших масштабах. Это в Дайр-эль-Бахари, должно быть, самый ранний пример такого устройства.

[130] История и значение этого символа были рассмотрены Бругшем в статье, озаглавленной: "*Die Sage von der geflügelten Sonnenscheibe nach alt Egyptischen Quellen dargestellt.*"

[131] В этой ограниченной и сравнительно средней форме рассматриваемая эмблема найдена в Бени-Хассане. (Лепсиус, *Денкмалер*, часть ii. стр. 123.)

[132] Лепсиус, *Денкмалер*, том ii. стр. 83 и том v. стр. 56.

[133] См. Чипиез, *Историческая критика греческого порядка*, стр. 90.

[134] *Письма*, стр. 68, 117.

[135] Смотрите табличку в Prisse'е, озаглавленную *Подробные сведения о колоннетах Буа*.

[136] Из Шампольона, *Египетская грамматика*, стр. 53.

[137] Эберс, *Египет*, стр. 250.

[138] Феликс Тейнар, *Египет и Нубия*, стр. 106.

[139] *Памятники Египта и Нубии, Примечания к описаниям*, стр. 504.

[140] *Примечания к описаниям*, стр. 431.

[141] Присс, *История египетского искусства*.

[142] *Отмечает дескриптивы*, стр. 332, рис. 2.

[143] Перед сфинксами, которые стоят перед большим пилоном в Карнаке, есть два небольших обелиска из песчаника.

[144] Итальянцы называют их *guglie*, иглы, а арабы *micellet Faraoun*, иглы фараона. Обелиски, которые сейчас находятся в Лондоне и Нью-Йорке соответственно, которые были взяты римлянами из руин Гелиополиса, чтобы быть установленными перед Цезареумом в Александрии, были известны как Иглы Клеопатры. Геродот использовал только выражение ὀβελός. Ἐν τῷ τεμένει ὀβελοὶ ἑστάσι μεγάλοι λίθινοι (ii. 172; also ii. 111).

[145] Диодор (i. 57, 59) всегда использует слово ὀβελίσκος. Окончание, безусловно, является окончанием уменьшительного имени. Смотрите объявление. Regnier, *Traité de la Formation des Mots dans la Langue Grecque*, p. 207.

[146] Де Руже, *Этюд о памятниках Карнака*.

[147] Пьерре, *Словарь египетской археологии*.

[148] Небольшой погребальный обелиск высотой около двух футов сейчас находится в музее Берлина. Это фигурирует в *Denkmæler*, часть ii. стр. 88. Он был найден в гробнице в Гизе, датируемой пятой династией.

[149] Мариетт, *Памятники дайверам*, стр. 50. Все обелиски, проиллюстрированные в этой главе, выполнены в одном масштабе, чтобы облегчить сравнение.

[150] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др., стр. 396.

[151] Диодор, i. 57.

[152] Недавние измерения показали, что высота, указанная на странице 105, Том I., неверна.—Ред .

[153] В *Словаре археологии Египта* М. Пьерре перевод иероглифов на одной стороне парижского обелиска можно найти под словом *Obélisque*. *Athenæum* за 27 октября 1877 года содержит полный перевод надписи на лондонском обелиске, выполненный доктором Берчем. —Ред .

[154] *Памятники дайверам*, пл. 50.

[155] *Описание, Антиквиты*, том ii. стр. 371-373. В нашем обзоре Луксора на странице 345 мы восстановили основание большего обелиска по аналогии с тем, что сейчас находится в Париже. У нас не было никаких других средств определить его форму.

[156] *Precis sur les Pyramidions de Bronze doré Employés par les Anciens Égyptiens comme couronnement de quelques-uns de leurs Obélisques*, etc. J. J. Hittorf, 8vo, 1836.

[157] Абд-аль-латиф, *Египетское отношение*; Французский перевод Сильвестра де Саси, опубликован в 4to в 1810 году, стр. 181.—Изд.

[158] Мариетт, *История Верхней Египта*, третье издание, стр. 142.

[159] *Описание, Антиквитес*, том ii. стр. 369.—Шарль Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 150.

[160] Интересное описание нынешнего состояния и любопытной ситуации с этим обелиском см. "*Земля Хему*", автор Лоуренс Олифант, стр. 98-100, (Blackwood. 1882).— Изд.

[161] *Денкмалер*, часть ii. стр. 119.

[162] *Описание, Antiquités*, глава 23.—М. Эдуард Навиль недавно (16 июня 1882 г.) опубликовал в *Женевском журнале* отчет о посещении этих руин, во время которого он насчитал фрагменты не менее четырнадцати обелисков, некоторые из них необычайных размеров. —Ред .

[163] Скульптор, создавший два знаменитых колосса Аменхотепа III. Носил то же имя, что и его хозяин, Аменхотеп. (Бругш, *История*, 1-е издание, том i. стр. 425-6). Ирритесен, работавший на Ментутотепа II. во времена первой Фиванской империи работал с камнем, золотом, серебром, слоновой костью и черным деревом. По его словам, он занимал место в глубине сердца короля и был его радостью с утра до ночи. (Масперо, *la Stèle C. 14 du Louvre*, в *Трудах Общества библейской археологии*, том v., часть ii. 1877.)

[164] См. *Уведомление о выставках основных памятников в Музее Булака*, 1876, № 458.

[165] Деверия, *Бакенхонсу* (*Археологическое ревю*, новая серия, vi. стр. 101).

[166] Бругш, *История Египта* (английское издание), том i. стр. 47. Ти, чья великолепная гробница так часто упоминается, был "Первым уполномоченным по работам" для всего Египта, а также "государственным секретарем" фараона.

[167] Здесь мы позволили себе небольшую вольность с местными оттенками М. Перро.—Изд. Поль Пьерре ("*Стела Сути и де Хара, архитекторы Феб*", в "*Обзоре работ*", том i, стр. 70)

говорит: "Это сказал тот, кто отвечает за работы Амона на юге Ап.". Сути-Хар, в свою очередь, говорит: "У меня направление на запад, у него - на восток. Мы являемся управляющими великими памятниками в Ап, в центре Фив, города Амон".

[168] Пьерре, *Словарь египетской археологии*, стр. 59.

[169] См. Бругш, *История Египта*, 1-е издание, том i, стр. 302.

[170] В *сердабах* гробницы Ти было двадцать, только один из которых был обнаружен невредимым. Mariette, *Notice du Musée de Boulak*, No. 24.

[171] Масперо, в "*Памятниках античного искусства*" Райе.

[172] Все памятники в Вади-магхаре изображены в *Денкмалере* Лепсиуса (часть ii. листы 2, 39 и 61); с них также были сделаны слепки.

[173] *Notice des Monuments exposés dans la Galerie d'Antiquités Égyptiennes, Salle du Rez-de-chaussé et Palier de l'Escalier*, 1875, p. 26.

[174] В музее Булака также есть образцы этих фигурок. См. *Уведомление*, № 994 и 995.

[175] *Уведомление о разоблачении основных памятников в Булаке*, № 973. Эти фигурки были обнаружены в январе 1872 года. Они едва не были уничтожены кирками суеверных феллахов. Мариетта, к счастью, прибыла как раз вовремя, чтобы предотвратить беспорядки. *Recueil de Travaux*, vol. i. p. 160.

[176] МАРИЕТТ, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 47.

[177] "Судя по всему, эти панели датируются до правления Хеопса". *Notices des principaux Monuments*, etc. Nos. 987-92.

[178] В Лувре есть панно такого же типа (*Исторический зал*, № 1 в каталоге Пьеро), но оно не такое прочное и не в такой хорошей сохранности, как в Каире.,,

[179] Mariette, *La Galerie de l'Égypte Ancienne au Trocadéro*, 1878, p. 122.

[180] Так, в гробнице, которая, согласно Лепсиусу, датируется четвертой династией, мы находим определенные коренастые скульптурные формы, которые сильно контрастируют с фигурами, взятыми из мастаба в том же районе, в Гизе. Тело короткое, ноги тяжелые и массивные. Лепсиус, *Денкмалер*, часть II. стр. 9.

[181] Де Руже, *Соммер о египетских памятниках*, 1865, стр. 68.

[182] В той же гробнице была найдена еще одна деревянная статуя, не менее ценная как произведение искусства. Он изображает стоящую женщину. К сожалению, от него ничего не осталось, кроме головы и туловища. *Notice des principaux Monuments du Musée de Boulak*, No. 493.

[183] В *Описании Египта (Antiquités, т. v., стр. 33)* приводятся подробности о маске мумии из платана довольно хорошей работы, которая была найдена в Саккара. Брови и края век были очерчены красной медью; поверх дерева было натянуто тонкое полотно; поверх него был нанесен тонкий слой штукатурки, на которой лицо было нарисовано зеленой краской.

[184] Фигура в Лувре глубоко расколота в нескольких местах, одна из трещин проходит по середине лица. Эту последнюю наш художник скрыл, чтобы придать фигуре что-то от ее древнего вида. Эти трещины обязательно появятся в нашем влажном климате. Теплый и

сухой воздух Египта абсолютно необходим для сохранения таких произведений, которые в наших европейских музеях кажутся обреченными на быстрое уничтожение.

[185] Масперо (*Азиатский журнал*, март-апрель 1880 г.), *Исследования погребальных сооружений*, стр. 137. См. также Бругш, *Египетская книга Гребервельта*, № 87.

[186] *Собрание сочинений Академии надписей*, 1875, стр. 345.

[187] Шабас, *Обзор использования основных бастионов*, стр. 12. (Лион, 8 октября 1875 г.)

[188] Каталог коллекции Posno, № 468.

[189] *Там же.*, № 524.

[190] Де Лонгперье, *Музей Наполеона III*. стр. 1.

[191] М. Пизани, который монтировал многочисленные бронзовые изделия в коллекции М. Посно, уверяет меня, что их внутренности все еще заполнены песчинкой, вокруг которой они были отлиты. Внешние детали отливки повторяются внутри, показывая, что использовался так называемый *картонный фонтан*.

[192] Эскиз этой статуи также приведен на стр. 10, том I. Рис. 6; но поскольку, по словам Мариетт, это одна из лучших статуй в музее Булак, мы сочли за благо привести вторую иллюстрацию, которая, несмотря на меньший масштаб, демонстрирует моделирование лучше, чем первая.

[193] *Уведомление о главных памятниках Музея Булак*, № 24.

[194] Были найдены деревянные инструменты, которые использовались для плиссирования льняных тканей. Один из них, который сейчас находится в музее Флоренции, изображен в книге Уилкинсона (*Нравы и обычаи*, том i, стр. 185). Тяжелые и симметричные складки, которые получаются таким образом, встречаются, как мы увидим, в драпировках греческих статуй архаического периода.

[195] *Уведомление Музея Булака*, № 770.

[196] *Там же.*, № 769.

[197] *Уведомление*, № 793. Этих двух людей звали Нефер-хотеп и Тентета. Последняя также описывается как *родственница фараона*.

[198] *Уведомление Музея Булака*, № 768.

[199] *Уведомление*, № 771. Это человек, представленный в профиль на рис. 47, том I.

[200] *Уведомление*, № 766.

[201] Четыре последних приведенных рисунка принадлежат к серии, указанной в Каталоге Bouлак под номерами с 757 по 764. Статуя, изображенная на рис. 197, уже была показана в профиль на рис. 48, том I.

[202] Габриэль Чармс, *Синк моис о Кэр*, стр. 96.

[203] Уилкинсон, *Нравы и обычаи*, том ii. стр. 270.

[204] Gabriel Charmes, *La Réorganisation du Musée de Bouлак* (*Revue des Deux Mondes*, September 1, 1880). Он говорит о фрагменте, который пронумерован 988 в *Уведомлении*

музея. Согласно Мариетте, он датируется периодом, предшествующим Хеопсу. Он был найден рядом со статуями Ра-хотеп и Неферт.

[205] Обратите внимание на Музей Булака, № 578 и 792. Открытие было сделано в 1860 году; Мариетт рассказывает об этом в своих *Письмах М. де Руже о результатах деятельности предприятий Fouilles по заказу вице-короля Египта*. (*Revue Archéologique*, No. 5, vol. ii. pp. 19, 20.)

[206] Это коптское слово, означающее *капюшон*.

[207] *Журнал ученых*, 1851, стр. 53, 54.

[208] Мариетт, *Музейная заметка* и др. *Предварительное предложение*, стр. 38, 39.

[209] См. Пьерет, *Словарь Археологии*, под словом *Uræus*.

[210] *Notice des Monuments exposés dans la Galerie d'Antiquités Égyptiennes, Salle du Rez-de-chaussée*, No. 23.

[211] Де Руже, *Уведомление* и т.д. *Предварительное предложение*, стр. 6.

[212] Мариетт, *Заметка о музее*, стр. 86.

[213] Мариетт, *Письмо М. авг. Mariette à M. de Rougé sur les Fouilles de Tanis* (*Revue Archéologique*, vol. iii. 1861, p. 97). De Rougé, *Lettre à M. Guigniaut sur les Nouvelles Explorations en Égypte* (*Revue Archéologique*, vol. ix., 1864, p. 128).—Devéria, *Lettre à M. Aug. Mariette sur quelques Monuments Relatifs aux Hyksos ou Antérieurs à leur Domination* (*Revue Archéologique*, vol. iv. 1861, p. 251).—Ebers, *Ægypten*, vol. ii. p. 108.

[214] *Уведомление Музея Булака*, № 869. Наш рисовальщик не счел нужным воспроизводить иероглифы, выгравированные на постаменте.

[215] Обратите внимание на Музей Булака, № 1.

[216] Обратите внимание на Музей Булака, № 2.

[217] Деверия, *Письмо от М. Aug. Mariette*, p. 258.—Pierret, *Catalogue de la Salle Historique*, No. 6.

[218] М. О. Ленорман (*Бюллетень археологической комиссии Рима*, пятый год, январь-июнь 1877 г.) считает, что он обнаружил в одном из римских музеев другой памятник, относящийся к тому же периоду и к той же художественной группе.

[219] *Lettres à M. de Rougé sur les Fouilles de Tanis*, p. 105. (*Revue Archéologique*.)

[220] Мариетт, *Заметка о музее*, стр. 259.—Эберс, *Египет*, том i, стр. 108.

[221] *Описание Египта, Антиквариат*, том ii. стр. 182.

[222] *Описание, Antiquités*, том ii. стр. 105.

[223] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 208. Было подсчитано, что этот колосс весил около 1220 тонн.

[224] Gabriel Charmes, *La Réorganisation du Musée de Boulak*.

[225] Мариетт, *Заметки о музее*, № 3 и 4.

[226] Голова Аменофиса III. может быть распознан по барельефу, воспроизведенному на нашем рис. 33, том I. Изящный профиль и большие широко раскрытые глаза сильно напоминают таковые у лондонской статуи.

[227] Мариетт, *Путешествие по Верхней Египте*, том ii. стр. 31.

[228] G. Charmes, *De la Réorganisation du Musée de Boulak*.

[229] *Денкмалер*, том vi. листы 91-111. Любопытное уродство этого царя наиболее ясно показано на фото 109.

[230] Мариетт, *Археологический бюллетень Французского Атенеума*, 1855, стр. 57.

[231] Мариетт, *Заметка о музее*, № 902, и *Дайр-эль-Бахари*, таблички.

[232] Мариетт, *Дайр-эль-Бахари*, стр. 30, полагал, что Пунт находился в Африке, вероятно, в районе Сомали. Он цитирует различные отрывки из трудов современных путешественников, чтобы показать, что это странное ожирение является скорее африканской, чем арабской характеристикой. Смотрите описание любимой жены Вуазеру у Спика, *Открытие истоков Нила*, глава ii. viii., и рассказ Швайнфурта о женщинах-бонго, *Сердце Африки* (3-е издание), стр. 136 и 137.

[233] Мариетт, *Itinéraire*, стр. 246.

[234] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 265.

[235] *Antiquités*, том ii. стр. 110.

[236] Масперо, *Этюды о погребениях*. Мариетт, описывая этот барельеф (*Заметка музея*, № 903), отмечает, что эти похоронные танцы все еще в моде в большинстве деревень Верхнего Египта. Однако барельефы из Саккара, по его словам, не могли передать пронзительных криков, которыми сопровождаются эти танцы.

[237] Присс, *История египетского искусства*. Текст, стр. 418. Этот барельеф также был воспроизведен Мариеттом, *Водолазы-монументалисты*, стр. 68.

[238] Некоторые из наших иллюстраций позволяют легко проверить справедливость этого наблюдения (рис. 172, 253 и 254, том I.). На одной из них носильщики, а на другой военнопленные, по-видимому, размножаются с помощью какого-то механического процесса. Беглый просмотр *Денкмалера* Лепсиуса оставляет аналогичное впечатление. Мы можем особо упомянуть листы 34, 35, 175, 125 и 135 третьей части.

[239] Итак, в Дайр-эль-Бахари декоратор приложил все усилия, чтобы точно воспроизвести фауну и флору Пунта. Ознакомьтесь с таблицами Мариетта (*Дайр-эль-Бахари*) и замечаниями проф. Эберс (*Египет*, том ii. стр. 280).

[240] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 74, стр. 31.

[241] Мариетт, *Путешествие по Верхней Египте*, том i. стр. 72. Листы 23 и 24.

[242] Шампольон делает то же замечание (*Египетская и нубийская литература*, стр. 326).

[243] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 178.

[244] Gab. Charmes, *De la Réorganisation du Musée de Boulak*.—Mariette, *Notice*, No. 22.

[245] Лувр. Галерея на первом этаже, № 24.

[246] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 153.

[247] Мариетт, *Уведомление*, № 20.

[248] Мариетт, *Уведомление*, № 866. В Лувре есть слепок с этой статуи, но, как и у статуи Хефрена, которая служит для нее подвеской, она была окрашена в оттенок свежего сливочного масла, и результат получился крайне неприятный. Даже при нанесении на слепок с алебастровой фигуры этот цвет достаточно плох, но когда слепок сделан со статуи из диорита, как у Хефрена, это совершенно непростительно. Было бы лучше либо оставить естественную поверхность штукатурки, либо придать каждому отливу цвет, который в какой-то степени напоминал бы цвет оригиналов и подчеркивал разницу между ними.

[249] Значение этого слова см. В Pierret, *Словаре*и др.

[250] Иллюстрации этой статуи и объяснение данного ей названия см. в Birch, *Галерея древностей*, Лондон, 4—е изд.

[251] Мариетт, *Заметка о Музее Булака*, № 385.

[252] *Уведомление*, № 196-7.

[253] *Там же.*, № 105-15.

[254] В музее Булака хранится очень красивый скарабей, на котором изображен Нечао между Исидой и Нейт, одна из которых вручает ему булаву, а другая маленькую фигурку Менту-Ра, Бога Сражений. Двое закованных в цепи пленников распростерты ниц у подножия скарабея. Мариетта, *Уведомление*, № 556.

[255] Пьерре, *Каталог исторического зала*, № 269.

[256] Де Руже, *Заметка Соммера*, стр. 59.

[257] Кажется, что резьба по дереву никогда не была так популярна в Египте, как во времена Второй Фиванской империи. Многочисленные деревянные статуи, которыми наполнены наши музеи, относятся к тому периоду. Мы привели их пример на рис. 50, том I.

[258] Мариетт, *Заметка о музее*, № 386 и 387. Мариетта, похоже, слишком высоко оценивает эти две статуэтки.

[259] De Rougé, *Notice des Monuments Exposés au Rez-de-chaussée*, No. 91.

[260] Де Руже, *Уведомление о разоблачениях памятников в Рез-де-шоссе*, № 94.

[261] *Там же*, № 88.

[262] Мариетт, *Заметка о музее*, № 35-6.

[263] Мариетт, *Заметка о музее*, № 18.

[264] Мариетт, *Заметка о музее*, стр. 16. Смотрите также его *Katalog Général*, с. i.

[265] Мариетт (*Карнак*, стр. 15) подсчитал, что в этом храме, главная ось которого от пилона до святилища едва превышала 300 футов в длину, должно было быть 572 статуи, все из черного гранита, лишь незначительно отличающиеся размерами и исполнением. Если бы их расположили рядами у стен, а кое-где и в два ряда, их локти почти касались бы друг друга.

Первый и второй дворы, а также два длинных коридора, которые соединяли храм с востоком и западом, были полны ими. Одна из таких фигур представлена на нашем рис. 39, том I.

[266] Мариетт, *Путешествие по Верхней Египте*, том ii. стр. 25.

[267] Maspero, *Annuaire de l'Association des Études Grecques*, 1877, p. 132.

[268] Смотрите часто цитируемую историю о путешествии статуи Хонса в страну Бахтан и ее возвращении в Египет. De Rougé, *Étude sur un Stèle Égyptienne appartenant à la Bibliothèque Nationale*, 8vo, 1856.

[269] Мариетт, *Карнак*, стр. 36. Смотрите также его *Абидос, Генеральный каталог*, § 2, стр. 27.

[270] Масперо, в *Памятниках античного искусства* Райе.

[271] *Описание, Antiquités*, том iii. стр. 41.

[272] Мариетт, *Заметка о музее*, № 1010.

[273] В Телль-эль-Амарне мы находим льва, марширующего рядом с королем (Лепсиус, *Денкмалер*, том vi, стр. 100).

[274] Мариетт, *Путешествие по Верхней Египте*, том ii. стр. 9.

[275] О значении сфинкса и его различных разновидностей см. Уилкинсон, *Нравы и обычаи* и др. том iii. стр. 308-312. Уилкинсон объединяет на одной тарелке (том ii, стр. 93) всех фантастических животных, изобретенных египтянами. See also Maspero, *Mémoire sur la Mosaïque de Palestrine (Gazette Archéologique, 1879)*.

[276] Maspero, *Les Peintures des Tombeaux Égyptiens et la Mosaïque de Palestrine*, p. 82 (*Gazette Archéologique*, 1879).

[277] Смотрите также Лепсиуса, *Денкмалера*, часть ii. стр. 11, и гробницу в Эль-Кабе (*Эйлития*). Мариетт (*Путешествие по Высокой Египте*, фото 6 и стр. 37) приводит в качестве любопытного примера более смелого, чем обычно, рельефа сцены, высеченные на гробнице Сабу, особенно картину, изображающую слуг покойного, несущих на плечах газель.

[278] *Описание Египта, Антиквиты*, том iii, стр. 42.

[279] Бельцони (*Описание операции* др., стр. 343-365) упоминает наличие этой лепнины на колоссах Рамзеса в Ипсамбуле, а также на стенах гробниц в Баб-эль-Молуке.

[280] Этот момент очень хорошо раскрыт Риндом (*Фивы, их гробницы и их обитатели* др., стр. 24-25).

[281] М. Масперо был первым, кто выдвинул эту теорию в своей статье, озаглавленной *Изображения египетских гробниц и мозаики Палестины*.

[282] Берч, *Путеводитель по (британскому) музею*, стр. 70-74.—Pierret, *Catalogue de la Salle Historique*, № 457, 559, *passim*.

[283] М. Сольди отмечает в связи с мексиканцами, что им удавалось резать самые твердые породы и тонко выгравировать изумруд только бронзовыми инструментами. Прескотт и Гумбольдт подтверждают тот же факт. Перуанцы также преуспели в обработке изумрудов без использования железа. Говорят, что их инструментом был заостренный лист дикого

подорожника, смешанный с мелким песком и водой. С таким инструментом единственным условием успеха было время (*Искусство общения*, стр. 352-359).

[284] Пьерре, *Каталог исторического зала*, № 457.

[285] Описание этого можно найти у Шампольона, *Заметка об описании египетских памятников музея Шарля X.*, 2-е издание, 1827, D. № 14, стр. 55.

[286] P. Pierret, *Une Pierre Gravée au Nom du Roi d'Égypte Thoutmès II.* (*Gazette Archéologique*, 1878, p. 41). Этот камень находится в витрине Р *Исторического зала* в Лувре. М. Ленорман любезно предоставил в наше распоряжение *клише* двойной гравюры, которая была сделана для статьи М. Пьерре.

[287] Пьерре, *Каталог исторического зала*, № 481.

[288] Genesis xli. 42.

[289] Берч, *История древней керамики*, стр. 72. Пьерре, *Каталог исторического зала Лувра*, № 499, 500, 505.

[290] Переворачивая листья Шампольона, мы обнаружили лишь два исключения из этого правила. В храме Сети в Гурне этот царь изображен на барельефе в момент размаха своей булавой над головами своих пленников. Группа обычная, но в данном случае двое побежденных показаны анфас (стр. 274). В Рамессеуме также один человек в длинном ряду заключенных изображен в похожей позе (стр. 332).

[291] Ч. Блан, *Грамматика дессиноного искусства*, стр. 469.

[292] О других традиционных методах аналогичного, хотя и более примечательного вида, но встречающихся реже, см. Уилкинсон, *Нравы и обычаи* и др., том ii. стр. 295. Та же господствующая идея прослеживается в тех группах погребальных барельефов, на которых изображены муж и жена вместе. Рука жены, обнимающая тело мужа, абсурдно длинная (Лепсиус, *Денкмалер*, часть 11, листы 13, 15, 91, 105 и т.д.; и наши рис. 164 и 165, т. I.). Это потому, что скульптор хотел сохранить рассматриваемый любовный жест, не отказываясь от полного обзора обоих тел, к которому его обязывали его представления. Нельзя было допустить, чтобы одно прикрывало какую-либо часть другого, их нельзя было даже сблизать слишком близко друг к другу. Следовательно, они были расположены на таком расстоянии друг от друга, что рука, обнимающая тело мужа, находится слишком далеко от плеча, с которым она должна быть соединена.

[293] На нашем рисунке 217 приведен еще один пример использования этого метода, и даже во времена Древней империи египетским художникам приходила в голову эта идея (рис. 201).

[294] Лепсиус, *Денкмалер*, часть ii. стр. 47 и 61.

[295] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др., том ii. стр. 88.

[296] М. Эмиль Сольди (*Египетская скульптура*) рассказывает нам, что во времена правления Наполеона III. те изображения императора, которые не были взяты с портрета Винтерхальтера, было запрещено признавать официально.

[297] Масперо, *Древняя история*, стр. 272.

- [298] Эмиль Сольди, *"Египетская скульптура"*, 1 том 8, 1876, обильно иллюстрированный. (Эрнест Леру.)
- [299] Смотрите заметку М. Шабаса "О названии древнего Египта." (*Comptes Rendus de L'Académie des Inscriptions*, January 23, 1874.)
- [300] Однако недавно были открыты определенные сплавы, твердость которых намного превышает твердость обычной бронзы. Металл ружья Учатиуса, принятого на вооружение Австрией, смешивают, например, с определенным количеством фосфора.
- [301] Сольди, *История искусств*, стр. 492. (1 том 8, Леру, 1881.)
- [302] От внимания месье Перро ускользнуло, что один из них левша. - Прим.Ред.
- [303] О различных видах резцов, использовавшихся египетскими скульпторами, см. Soldi, *La Sculpture Égyptienne*, стр. 53 и 111. Он включает в себя зубчатую стамеску и выемку.
- [304] Поза этого человека, форма инструмента, о котором идет речь, и общее значение композиции, скорее, наводят на мысль, что он окончательно полирует поверхность статуи. Сравните его с пшеном-полировщиком на рис. 252.— Прим.Ред.
- [305] Э. Сольди, *Египетская скульптура*, стр. 41, 42.
- [306] М. Ш. Бланк имел представление о том огромном влиянии, которое иероглифы оказали на пластический стиль Египта; см. Его *Путешествие по Высокой Египте*, стр. 354.
- [307] *Словарь Академии изящных искусств* под словом *Канон*.
- [308] Эти исследования описаны в главе, озаглавленной "Пропорции человеческого корпуса" из *Грамматики дессинского искусства* М. Ч. Бланка, стр. 38.
- [309] Диодор, i. 98, 5-7.
- [310] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. табличка 12.
- [311] Там же. рисунок 78. Именно в этом разделении на девятнадцать частей М. Бланк находит свое доказательство того, что середина вытянутой руки была канонической единицей. (*Грамматики др.*, стр. 46.)
- [312] В Карнаке, в гранитных апартаментах. See Charles Blanc, *Voyage de la Haute-Égypte*, p. 232. Две фигуры на потолке гробницы в Ассуане разделены аналогичным образом.
- [313] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. стр. 282.
- [314] Эберс, *Египет*, том ii. стр. 54. Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 124-128.
- [315] Лепсиус, *Полное художественное оформление*, стр. 9. Берч, в "Манерах и обычаях" Уилкинсона, том ii. Лепсиус, *Денкмалер*, часть ii. pl. 9, стр. 270, примечание 3.
- [316] Присс, *История египетского искусства*.
- [317] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. стр. 70.
- [318] Там же. табличка 152.
- [319] Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 123. Lepsius, *Denkmæler*, pl. 65.

[320] О подготовке барельефа см. Бельцони, *Описание операций* др. стр. 175.

Присс приводит несколько интересных примеров этих исправленных рисунков, среди прочего прекрасный портрет Сети I. (*История* др., том ii.)

Примеры таких исправлений можно найти как в скульптуре, так и в живописи. Наше изучение скульптур в Карнаке показало, что художник не всегда следовал первому наброску, сделанному красными чернилами, но по мере работы он изменял его и позволял себе в некоторой степени руководствоваться эффектами, которые, как он видел, возникали под его руками. Западная стена гипостильного зала содержит множество примеров этого. Она украшена скульптурами большого масштаба, в которых линии, прорисованные резцом, более или менее отличаются от линий на эскизе. (*Описание, Ant.* том ii. стр. 445.)

[321] Мариетт, *Заметка о музее*, № 623-688.

[322] № 652-654 из *Уведомления музея*.

[323] В каталоге Boulak.

[324] Mariette, *La Galerie de l'Égypte Ancienne à l'Exposition du Trocadéro*, pp. 69, 70.

[325] Ш. Блан, *Путешествие по Верхней Египте*, стр. 99.

[326] Э. Мельхиор де Вогюэ, *Театр фараонов*.

[327] Том ii. листы 41, 66 и 70.

[328] *Описание, Antiquités*, том iii. стр. 45.

[329] Приссе, *История египетского искусства*, текст, стр. 289.

[330] Более подробные сведения о составе этих цветов приведены в Prisse, *История египетского искусства*, текст, стр. 292-295. С profit также можно ознакомиться с документом, написанным отцом Проспера Мериме и напечатанным Пассалакуа в конце его каталога (стр. 258 и далее); его полное название - "*Диссертация об образе жизни, вернисаже и искусстве древней Египта*" М. Мериме, *Постоянный секретарь Королевской школы изящных искусств*. Эта статья показывает, что мерсье Мериме добавил вкус и любовь к эрудиции к таланту художника, которым, как говорят, он обладал. Бельцони показывает, что производство индиго, должно быть, практиковалось древними египтянами во многом с помощью тех же процессов, что используются сегодня (*Описание операций* и т. Д., стр. 175). См. также Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др., том ii. стр. 287.

[331] Шампольон, *Египетская и нубийская литература*, стр. 130.

[332] *Описание, Ant.* том iii. стр. 44.

[333] Mérimée, *Dissertation sur l'Emploi des Couleurs*, p. 130.

[334] Мериме, *Диссертация* и др. Говоря об этих картинах, Шампольон использует термин *гуашь*, телесный цвет, но поскольку особенностью этого процесса является смешивание каждого оттенка с белым, в этом есть некоторая неточность.

[335] Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 291.

[336] Приссе, *История* др. Текст, стр. 291.

[337] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др. том ii. стр. 294.

[338] Геродот, ii. 182.

[339] Существуют и другие исключения из обычного правила. На прекрасном барельефе в Лувре, изображающем Сети I. перед Хатхор гвоздики богини похожи на гвоздики фараона; в каждом случае они темно-красные (цокольный этаж, В, 7).

[340] Шампольон, *Египетские памятники и Нубии*, стр. 11. Синий был обычным цветом для Амона, когда его изображали в полном человеческом обличье; когда у него была голова барана, его обычно окрашивали в зеленый (см. Шампольон, *Египетский пантеон*, № 1; *Пьеретта*,..... *Dictionnaire Archéologique*; и pl. 2, том i. настоящей работы).- Изд.

[341] Там же. стр. 59.

[342] Там же. номера 71, 76, 78, 91.

[343] Там же. стр. 154.

[344] Мы помещаем этот портрет Тайи в нашу главу о живописи, потому что его цвет исключительно нежный и тщательно подобранный (см. Prisse, текст, стр. 421). Оригинал, однако, выполнен с очень низким рельефом, настолько низким, что это практически не влияет на цветовую гамму.

[345] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. стр. 40, ср. стр. 116.

[346] Там же. стр. 117.

[347] Увидеть эфиопов на картине из гробницы Рекмара, которая воспроизведена в Уилкинсоне, том i, фото 2.

[348] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. стр. 216.

[349] Материалы для этой таблички были заимствованы из *Описания Египта*. В полных копиях этой работы листы были раскрашены вручную с особой тщательностью, в соответствии с теми прекрасными акварелями, самые важные из которых сейчас находятся в кабинете эстампов в Национальной библиотеке. Цвета, нанесенные таким образом, гораздо ближе к истине, чем на хромофотографиях в более современных изданиях.

[350] Приссе, *История египетского искусства*, текст, стр. 424.

[351] Джон Кенрик, *Древний Египет при фараонах*, том i. стр. 269, 270.

[352] Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 142, 143.

[353] Там же. стр. 144.

[354] Присс, *История Египта*, текст, стр. 146.

[355] Semper (G.), *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*. Мюнхен, 1860-3, 2 тома. 8vo, с 22 таблицами, некоторые цветные, и многочисленными гравюрами в тексте.

[356] Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 418.

- [357] Думишен, *Результаты археологической и фотографической экспедиции*. Берлин, 1869, фолиант, часть i. лист 8.
- [358] Присс, *История египетского искусства*, текст, стр. 369.
- [359] Лепсиус, *Денкмалер*, часть iii. табличка 62. Prisse, *Histoire de l'Art Égyptien*, atlas, plate lettered *Frises Fleuronnées*.
- [360] *Описание, Antiquités*, том ii. стр. 533.
- [361] Одна из таких книг находится в Лувре (*Погребальный зал*, корпус Z); содержащийся в ней золотой лист отличается от используемого сейчас только большей толщиной.
- [362] Самое старое из обнаруженных изображений гончарного круга находится на одной из картин в Бени-Хассане. Это воспроизведено в "*древней керамике Берча*", стр. 14.
- [363] С. Берч, *История древней керамики, египетской, ассирийской, греческой, этрусской и римской*, 1 том 8, 1873. Лондон, Мюррей.
- [364] Лепсиус, *Денкмалер*, часть ii. стр. 153.
- [365] Береза, *Древняя керамика*, стр. 37.
- [366] Береза, *Древняя керамика*, рис. 23 и 25.
- [367] Броньяр, *История керамики*, том ii. стр. 95.
- [368] Смотрите также Лепсиуса, *Денкмалера*, часть ii. pl. 2, и Книгу "*Египетский Альтертюмер*" Берлинского музея, 1879, стр. 25.
- [369] Нашей способностью сообщить эти любопытные подробности мы обязаны доброте М. Конце и сотрудников египетского музея в Берлине. Нам был предоставлен один из оригинальных фрагментов, привезенных Лепсиусом домой.
- [370] Береза, *Древняя керамика*, стр. 50.
- [371] Мне сказали, что в том же здании было обнаружено круглое основание, похожее на основание колонки стола для пожертвований. Он полностью покрыт тем же фаянсом.
- [372] *Описание, Antiquités*, т. v. стр. 543, и *Атлас*, т. v. лист 87, рис. 1.
- [373] Коллекция М. Гюстава Посно, которая, как мы надеемся, вскоре будет поглощена коллекцией Лувра, содержит много эмалированных кирпичей из декоративных композиций, подобных тем, что находятся в ступенчатой пирамиде и храме Рамзеса III. (Номер 8, 9, 11, 20, 58, 59, 60, 61 Каталога, изданного в Каире в 1874 году). На одном из них, покрытом желтой эмалью, рельефно изображены овал и царское знамя Папи шестой династии. На другом написано Сети I; на других - Рамзеса III. и Шешонк. Рельефы, на которых изображены головы заключенных, должно быть, пришли из Телль-эль-Яхудех.
- [374] Мариетт, *Заметка о Музее Булака*, стр. 69.
- [375] Уилкинсон, *Нравы и обычаи*, том ii. стр. 140.
- [376] Страбон, xvi. глава ii. § 25.
- [377] Приссе, *История египетского искусства*, текст, стр. 313.

[378] Mariette, *De la Galerie de l'Égypte Ancienne à l'Exposition Rétrospective du Trocadéro*, 1878, pp. 111, 112. Уилкинсон, *Нравы и обычаи древних египтяни* др. том ii. стр. 261.

[379] Геродот, ii. 86.

[380] См. страницу 197.

[381] См. Берч, примечания к книге Уилкинсона "*Нравы и обычаи*", том ii. стр. 232, издание 1878 года.

[382] Мариетт, *Маршрут*, стр. 210.

[383] Уилкинсон, *Нравы и обычаи* др. том ii. стр. 232 и 401.

[384] Там же. Том II. Стр. 250, 251.

[385] Уилкинсон, *Нравы и обычаи*, том ii. стр. 233-237.

[386] Бельцони, *Повествование* др. том i. стр. 277.

[387] Мариетт, *Заметка о Музее Булака*, № 810-839. Их цветные репродукции опубликованы в "*Архитектурном ревю*" М. Сезара Дали, продолжении "*Истории египта и памятников*" М. Эрнеста Дежардена (опубликовано в 1860 году).

[388] Pierret, *Catalogue de la Salle Historique*, Louvre, No. 521. Этот драгоценный камень, как и многие другие из той же гробницы, воспроизведен на двух прекрасных цветных пластинах в незаконченной работе Мариетты "*Мемфисский монастырь*". Фолио, 1857 год.

[389] Pierret, *Catalogue de la Salle Historique*, Louvre, No. 535.

[390] Там же. № 534.

[391] Мариетт, *Заметка о Музее Булака*, № 388. *Galerie de l'Égypte Ancienne au Trocadéro*, pp. 114, 115.

[392] Мариетт, *Заметка о музее*, № 107, 108, 131.

[393] *Труды Общества библейской археологии*, v. часть ii. 1877.

[394] Смотрите две таблички Присса, озаглавленные: "*Art Industriel. Vases en Or Émaillé; Rhytons et autres Vases.*"

[395] Мариетт, *Заметка о музее*, № 93.

[396] Лепсиус, *Денкмалер*, часть II. листы 36 и 90.

[397] Среди таких предметов - стол для возлияний, который был найден в гробнице в Саккара. Его поддерживают два льва, чьи свисающие хвосты обвиты вокруг вазы. Mariette, *Notice du Musée*, No. 93.

[398] Смотрите иллюстрацию, которую Эберс называет *Приемом в Древнем Египте*. (*Egypt*, том ii. стр. 276.)

[399] Эта фигура воспроизведена в книге Райе "*Памятники античного искусства*" и описана М. Масперо. (*Cuillers de Toilette en Bois.*)

[400] Марциал, *Эпиграммы*, xiv. 150. Лукан, X. в. 141.

[401] Шампольон, *Египетская и нубийская литература*, стр. 113.

[402] Роне, *Античный Египет*, выдержка из выставки древнего искусства 1878 года.

[403] Масперо, *Труваль де Дейр-эль-Бахари*, Каир, 1882, 4 ч.

[404] Там же.

[405] Смотрите отчет мисс А. Б. Эдвард об этих джентльменах в журнале *Harper's Magazine* за июль 1882 года. Ее статья проиллюстрирована гравюрами на дереве по мотивам некоторых наиболее интересных найденных предметов и планом местности.

[406] См. стр. 29, том I.

[407] Описание этих драгоценностей доктором Берчем и их репродукции в настоящих цветах см. в *Факсимиле египетских реликвий, обнаруженных в гробнице царицы Ах-хотеп*. Лондон: 1863, 4 октября. См. также выше, стр. 380, сноска 387, настоящего тома.

[408] Эти измерения взяты с *Погребального балдахина египетской царицы*, работы достопочтенного Х. Вильерса Стюарта: Мюррей, 1882. 8в.

[409] Мистер Вильерс Стюарт приводит факсимиле в цвете балдахина и причудливую иллюстрацию его на месте, на лодке, скопированной с лодки из *Гробниц Королев*.

[410] Мисс А. Б. Эдвардс, похоронена в *Каире*, в журнале *Harper's* за июль 1882 года.

[411] См. Maspero, *Une Enquête Judiciaire à Thèbes*, Париж, 1871, 4 т.

Примечание переписчика:

При наведении курсора мыши на греческий текст отображается английская транслитерация.

Сохранена архаичная и непоследовательная орфография и пунктуация.

Некоторые цветные пластины были слишком выцветшими, чтобы получить пригодный для использования цвет.

Некоторые ссылки на рисунки и таблички, по-видимому, неверны.

Книгу под названием "Путешествие по Высокой Египте" по-разному приписывают Огюсту Мариетту и Шарлю Бланку. "Путешествие в Верхнюю египетскую страну" было написано Огюстом Мариеттом, а "Путешествие в Верхнюю египетскую страну" - Шарлем Бланком.

В красивом томе *Imperial 8vo*, 36 страниц.

РАФАЭЛЬ: ЕГО ЖИЗНЬ, РАБОТЫ И ВРЕМЕНА.

С французского ЭЖЕНА МЮНЦА.

Под редакцией У. АРМСТРОНГА.

Иллюстрирован 155 гравюрами на дереве и 41 таблицей на всю страницу.

"Мы уже довольно подробно ознакомились с оригинальным французским изданием важного труда М. Мюнца, библиотекаря Школы изящных искусств, "Рафаэль, его жизнь, работы и времена", и теперь мы рады приветствовать английский перевод. Перевод - это никогда не совсем то же самое, что оригинал, но для тех — а их много, — кто предпочитает английскую версию книги французской, этот том можно рекомендовать как, в целом, грамотное и адекватное изложение работы М. Мюнца. Шрифт и бумага превосходные, том издан в солидном роксбургском переплете, соответствующем его объему и выдержанном в хорошем вкусе. М. Мюнц — настоящий авторитет в области истории искусства, и его ни в коем случае нельзя причислять к букмекерам, которыми изобилует этот отдел литературы; и его книга, хотя и предназначена как для массового чтения, так и для студентов, является шагом вперед по сравнению со всем, что делалось раньше в биографии Рафаэля". - *Times*.

"Это великолепное произведение заслуживает сердечного приема. Бумага, шрифт и гравюры не оставляют желать лучшего. Изобразить мадонн Рафаэля гравюрами на дереве было рискованным предприятием, и все же оно оказалось необыкновенно успешным.... Что касается литературной части произведения, мы можем сказать, что она точна, выдержана в католическом тоне и написана с замечательной ясностью". — *Daily News*.

"Этот краткий и богато иллюстрированный том является ценным дополнением к истории искусства. Работа Пассавана по этому вопросу, хотя и превосходная в своем роде, не может считаться исчерпывающей, поскольку многие важные факты, касающиеся великого мастера и тех, кто повлиял на его карьеру, были обнародованы с момента ее написания. Соответственно, настоящая работа не является излишней, и, вероятно, ни один человек не смог бы выполнить эту задачу более успешно, чем М. Мюнц, который, следует упомянуть, является библиотекарем Школы изящных искусств в Париже. Прилежно изучив документальные свидетельства итальянской истории и будучи знакомым с различными итальянскими школами живописи, он обладает особой квалификацией для работ подобного рода. Следовательно, его книга представляет собой полный и, по-видимому, заслуживающий доверия отчет о карьере Рафаэля, начиная с его рождения в Урбино в 1483 году и заканчивая его преждевременной смертью в Риме тридцать семь лет спустя, и в ней можно ясно проследить прогресс и развитие его искусства и влияния, которые изменили его. Более того, замечания автора о творчестве Рафаэля и других художников, которых он имеет случай упомянуть, носят исключительно критический и одобрительный характер и никогда не выражаются догматически. Иллюстрации, которых насчитывается около двухсот, составляют очень важную особенность работы; они включают, помимо гравюр почти со всех существующих картин Рафаэля и видов местностей, в которых он жил, значительное количество точных копий его оригинальных этюдов и рисунков. Поскольку это точные копии работ мастера, они будут с большим интересом рассмотрены изучающими искусство, тем более что оригиналы многих из них находятся в частных коллекциях, недоступных для широкой публики". — *Globe*.

"Работа такой огромной важности и интереса, как эта, не может быть должным образом рассмотрена в рамках краткого обзора, подобного настоящему. Она настолько совершенна и проработана, что только изучение ее страниц может дать ей хоть какую-то степень справедливости. М. Мюнцу удалось исправить многие примечательные детали великой работы Пассавана, и его биография Рафаэля Санцио, несомненно, лучшая из существующих. Иллюстрации содержат почти все важные работы мастера". — *Обзор Уайтхолла*.

"В целом этот том обладает большими достоинствами, как литературными, так и художественными.... Прежде чем мы перейдем к нему, мы должны отдать должное общему

совершенству перевода, который обладает всем духом и энергией оригинального произведения ... энергичный и красноречивый язык оригинала, как правило, передан с такой же энергией и красноречием, что делает настоящий прекрасный том столь же приятным для чтения, сколь и привлекательным для просмотра, — таким образом, он одинаково подходит как для библиотеки, так и для гостиной ". -*Джон Буль*.

Лондон: CHAPMAN & HALL, Limited.